

# تراث الموسيقى

مجلة غير دورية يصدرها المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

العدد الأول - يوليو ٢٠٠٢

## سيد درويش

البحر الموسيقى الهادر

عدد خاص







# تراث المرحى

غير دورية تعنى بشئون الموسيقى تصدر عن :

**المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية**



رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير : أ.د. أسامة أبو طالب

مستشار التحرير	مدير التحرير
أ.د. إيزيس فتح الله	د. محمد هليل
المستشار الفني	
محمد أبو طالب	
مكتاتبة التحرير	
إيهاب حسنى	محمد أمين
الإشراف الفني	إدارة المطبوعات
مكرم شحاتة	رضا فريد يعقوب
المطبوعات : محمد العيسوي	محمد الكفراوي
كمبيوتر : محمد السيد	أحمد غازي

العدد الأول - يوليو ٢٠٠٣



شهادة ولغز القوم  
**دار الهلال**  
مطابع كبرى



# سکندر ویشی

۱۹۲۳ - ۱۸۹۲







## عن التنوير وممارسات التحديث

فاروق حسنى

وزير الثقافة

اليوم حين يُتَوَجَّ المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية إصداريه السابقين - تراث المسرح وفنون الفرجة الشعبية - بـ « تراث الموسيقى » كإصدار ثالث يفتتحه بهذا العدد الخاص احتفالاً بمئوية فنان الشعب « سيد درويش »؛ فإنه يواصل ممارسة دوره الكاشف عن القيمة ويحثه المثمن لها سيراً على درب ثقافة التنوير وفنونها.

ذلك لأننا حين نحمل تراثنا بتحديث النظرة إليه وتطوير تناوله واستلهاه؛ فإننا فى نفس الوقت نحتمى به دون أن نؤله ونصونه بغير أن نمرغ جباهنا فى تراه، ونفخر به دون أن نخر ساجدين على أعتابه.

فهل كان سيد درويش غير واحد من المؤمنين بالقيمة والصدق فى الفن والساعين إلى تحقيقهما؟.. وهل كانت حياته القصيرة - بعطائها الخصب - غير تحقيق لما آمن به؟.. وهل كان ما آمن به - مبتكراً ورائداً سباقاً - غير مغامرة لا يصلح بنونها أى فن عظيم؟

لقد تجاوز سيد درويش المبدع كل سدود الإرث الموسيقى القديم وتخطاها : كفر بالتطريب حين كان التطريب قريناً لخمود الروح وملزماً لبلادة الوجدان، وأنكر وقاطع كل ما كانوا يقومون به فى عصره من رصف للحن الهابط على جسد الكلمات الميئة وصلب للكلمات المتدنية على هياكل اللحن الحسى الرخيص !!!

ثم هل كان سيد درويش غير واحد من حملة الهموم و« مندوبى المعاناة » حين تخيرهما باعتبارهما قدراً وطنياً يعيشه ويتنفسه مع أبناء شعبه محوّل الرقص إلى أغنية، والتمرد إلى نشيد، والأحلام إلى أنوار ومناجيات يصوغها مع رفاقه من صناع التنوير المصرى ورسله الذين ضمتهم كتيبة الإبداع المدهش الملتزم فانتظموا فى صفوفها متصددين لكل دعاوى التخلف ومحاولات النكوص وضربات الاستبداد والقهر، ثم متسلحين بإرادة التنوير ووعيه ومتجاورين تجاوز الأحجار الكريمة فى عقدها القيم، وقد زادت كل منها فى بريق الأخرى وأظهرت سناه !

إننا بمثل هذا الإصدار نمارس «تنويرنا» العصرى المرتد عليهم كى نراهم بمجاهرتنا، ونتناولهم وفق معاييرنا، ونتعامل معهم بأنواتنا المستحدثة؛ من أجل الإثراء بإعادة الرؤية وإحياء بإعادة الاكتشاف، محققين بذلك علاقة الجد الخلاق والتفاعل المثمر بين الموروث القيم والمبتكر النبيل.

تحية إلى سيد درويش فى ذكره ؛ وتمنيات للمركز وإصداراته ورسالاته بالتوفيق.



# التجربة الثالثة

يجب أن يكونا لقد خرج سيد درويش من عمق المجتمع المصرى- فهكذا يبدأون الكتابة عنه دائماً- لكن كثيرين غيره قد خرجوا من عمق هذا المجتمع وتمخضت عنهم أرحامه غير أنهم لم يكونوا أبداً سيد درويش! فهل هو «قدر» إذن أن تؤمن - وديعة الموسيقى المصرية- فى ذلك الرحم بالذات؟ وأن يؤجل ظهوره وتجليه حتى يخرج علينا فى تلك المرحلة الخطرة الحساسة من العمر المصرى كى لا تتأخر النهضة ولا يستمر فعل الانتظار الطويل لبزوغ شمس التنوير؟! فإذا كان ذلك «قدراً» فإنه ليس بقدر على الإطلاق أن يخرط صوته فى معزوفة الوطنية المصرية الرائدة؛ وأن تحمل ألحانه وأغانيه همومها ومكابداتها وأمنياتها بشكل لم يُعرف له من قبل فى تاريخنا مثيلاً! كما أنه ليس «بقدر» على الإطلاق أن تتألف المنظومة - منظومة الإحياء المصرى- بأضلاعها الثلاثة المعتمدة من فكر وفن وسياسة، فتمارس إرادتها الفاعلة على ساحة النضال الوطنى - كثورة - مثلما تمارس الدعوة المؤصلة لحق إنسانه فى حرية العقل وحرية إدارة أرضه وموارده! أما المحركون لهذا الفعل- التنويرى الثورى وأعمده من السياسيين - فكثيرون وبما يليق بخصوصية هذا الوطن وقدرته على العطاء، مثلما هم كثيرون من المفكرين وعلماء الدين الحقيقيين المسلمين ورجاله من المسيحيين، وليس فى ذلك أى قدر من الغرابة! بينما الغرابة وعلامات الدهشة والتعجب المقترن بالفخر تبدو فقط عندما يظهر «الفن» كمحرك لفعل الثورة و«الفنان» كرائد لمسيرة التحديث والتنوير؛ مثلما تظهر صورة المرأة المصرية ويعلو

بهذا العدد البكر من تراث الموسيقى يتحقق حلمان قديمان لم يتوقفا عن معاونتى زمناً. أولهما هو إصدار ثلاث مجلات فنية متخصصة عن تراث المسرح، وتراث الفرجة الشعبية، وتراث الموسيقى. أما الثانى؛ فهو أفراد عدد خاص من مجلة قيمة جميلة عن فنان الشعب «سيد درويش». وما هى الأحلام قد تحققت تباعاً: صدر العدد الثالث من تراث المسرح تذكاريًا يحتفل بمرور خمسين عاماً على ثورة يوليو، احتفاله بالمسرح وأهله ونوره الذى كرّسه من أجل الوطن. ثم أعقبه صدور العدد الأول - التأسيسي- من تراث الفرجة الشعبية، مؤذناً بتوالى إصداراته المتخصصة لتغطى هذا الفرع الثرى من فنون العرض المصرى إحاطة بتاريخه وتجلياته وأساليب التعامل معه والنهل من منابعه؛ علاوة على توفر صفته التوثيقية إلى جانب الأبحاث والدراسات والرصد مثل باقى الإصدارات. أما تراث الموسيقى فقد رأينا أن يكون مفتتحها عدد تذكارى عن «سيد درويش: الإنسان والفنان والعصر». وأن تتمتع - مثل زميلاتها- بنفس اللمة التوثيقية المتخصصة فتعيد إحياء تواريخ ومواقف وصور وذكريات؛ مثلما تبعث كتابات ودراسات قديمة شغلها تقييم الفنان وتأمين عمله والإضاءة على موقعه فى خريطة العصر ومنظومة الأداء المصرى الشاملة فناً وثقافة وشرأ وسياسة.. ليس ذلك لأن سيد درويش- فى حد ذاته - حالة من حالات العبقريّة الفردية؛ بل لأنه مفردة ضمن المفردات المنتجة من عصر عظيم ولى وإن كان لم يكف عن تأثيره فينا حتى هذه اللحظة أو هكذا





بِقَم  
ا.د. أسامة أبو طالب

شرائح مشتغلة بالفن أو متخصصة فيه. وقد تمت هذه الدراسة وطبعت في ملحق خاص بها مع المجلة لا لكي تُنهي البحث عن سيد درويش في عصره؛ أو عنه في عصرنا؛ وإنما لتبدأ البحث عنا «نحن» وعنه «فيينا» وفي عصرنا كذلك كي نحدد موقعنا على مساحته الحالية، مثلما نجتهد في استشرافه وفرضه على خريطة المستقبل القادم القريب. ومن أجل تحقيق ذلك كان لابد من قراءة «صورة سيد درويش» في عيون أجنبية متخصصة في الموسيقى، كما نحاول قراءتها في عيون معاصريه وعيون معاصرنا (المحيين) الآن بالفعل... ومن أجل تحقيق ذلك أيضاً كانت الاستعانة بالعلماء والأساتذة المتخصصين من مختلف المذاهب الفنية والعلمية والنوقية وتنوع اتجاهاتها؛ مثلما كان سعينا إلى إخراج مطبوعة مبدعة بفن المتميزين، لتخرج كما هي عليه الآن مدينة لكل من ساندنا أو دعمنا من كتاب وياحئين ومنغنين، مثلما تظل مدينة للفنان فاروق حسنى وزير ثقافة مصر.. عارفة بمؤازرته.. معترفة بتفهمه واستقراره ومبادراته المتصلة مساندة لمشروع «المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية» ودعمه لرسالته في إحياء ذاكرة الفن المصرى ورصد إبداعاته والتنوير على حركة الفن وإضافات الفنانين .

صوتها المبكر وقد نحت عن وجهها وعقلها غلالات الجهل والخوف والتبعية والتردد! من هذه اللحظة العبقريّة إذن بزغت عبقرية سيد درويش - كإنسان في عصر - وتفتحت موهبته، وتألفت مدعومة بما ظل هذا العصر وأضاه ومهد بجهده لما حدث في مصر بعد ذلك من تحول عظيم! غير أن مجرد الكتابة عنه فنان الشعب والتذكير به لم يكن هدفنا المطلق فحسب؛ وإنما تراقصت ظلال الحلم كي تمنحنا إجابة شافية - علمية أيضاً - عن ما انتاب ورثة سيد درويش وأحفاده في أوقافهم وأغانيتهم من تغير هائل تعددت الآراء في تفسير أسبابه وعملاته فأصابت أو أخطأت، مثلما ضلّت أو وقفت في التماس الخلاص أو الاهتداء للحلول؛ ولأن مثل تلك الإجابة لا يمكن العثور عليها بالصدفة أو بالتخمين أو بمجرد الأمتيات؛ وإنما بالعمل العلمى وحده؛ انطلقت فكرة «الدراسة الميدانية» لتستقرى الوعي بسيد درويش والإحساس به؛ مثلما تطلق ضوؤها الكاشف على ما يحدث ونعيشه وتنفسه الآن من فن غنائى موسيقى - أو ما يطلق عليه كذلك - كإجابة على أسئلة رئيسة ثلاث هي موضوع الاستبيان في البحث الميداني ومنطلقه، وهدف الباحث المستكشف وسط طيات عقول ووجدان هذا الجيل وهى: من يعرف سيد درويش الآن، أو من يتذكره؟ من يسمع سيد درويش الآن؟ ثم من يحبه؟ أما عينات البحث - الذى أشرفت على استقرائه واستخلاص نتائجه خبرات علمية متخصصة - فهى أولاً: عشوائية من قطاعات اجتماعية متعددة ومتنوعة، متفاوتة تعليمياً وفكرياً وثقافة، وثانياً: عشوائية ومتعمدة معاً من





يٰٰكِبُوْا عِندَ اللّٰهِ



الآلاف للشغلان حياة الفنان المصري الكبير التي لم تتجاوز الثلاثين إلا بقليل امتدت بين علامتين فارقتين في التاريخ المصري .  
العلامة الأولى توافقت مع اعتلاء الشاب الصغير ، الخديوي عباس حلمي الثاني ، العرش في مصر ، فيما حدث بعد أزمة كبرى عرفت بأزمة الفرمان ، فقد أراد السلطان العثماني عبد الحميد الثاني حرمان مصر من بعض حقوقها ، وقد تصور أن الاحتلال البريطاني الذي كان قد سبق وفاة الخديوي توفيق بعشر سنوات سينتج له ذلك فيما حدث حين بعث بالرسول الذي يحمل فرمان التولية ومعه خريطة جديدة لمصر وقد حرمها من نصف سيناء وجعل حدودها الشرقية تمتد من العرش إلى رأس محمد .  
رفضت سلطات الاحتلال هذا التغيير ، وتدخل العتد البريطاني ، اللورد كرومر ، لمنع قراءته في القلعة كما جرت العادة ، وجرت اتصالات مجموعة بين لندن والأستانة انتهت بتوجيه الأولى إنذارا لثانية رصخت له ووافقت على أن تبقى سيناء بأكملها بخط يمد من رفح إلى رأس خليج العقبة حدودا بين مصر وفلسطين .

## عصر سيد درويش

أ.د. يونان لبيب رزق

أسند جامع ومخرج

الخديوي في تغيير كبار الموظفين دون الاستشارة البريطانية ، وبعد ضغوط من جانب الوكالة البريطانية تم التوصل إلى حل وسط باستبعاد الوزارة الجديدة بعد عمر لم يزد عن ٧٢ ساعة ، والقبول بأن يؤلف رياض باشا الوزارة الجديدة ، وكان الصدام الأول بين القصرين .

وبعد أن بلغ سيد درويش العامين ( ١٨٩٤ ) كانت هناك أزمة أخرى هي التي عرفت بأزمة الحدود والتي ترتبت على الزيارة التي قام بها عباس الثاني إلى وادي حلفا حيث كان يعسكر أغلب الجيش المصري لمواجهة التهديدات التي تمثلها الدولة المهدية ، والتي وصلت إلى ذروتها قبل خمس سنوات حين تقدمت حملة من الأنصار بقيادة «ود النجومي» لغزو مصر ، لولا أن نجح الجيش المصري الوليد في صدّها عند تشكي .

فقد أبدى عباس الثاني عددا من الملاحظات حول الضبط والربط في القوات المصرية المعسكرة في تلك الأنحاء ، ولما كانت قيادة الجيش المصري قد وقعت تماما خلال تلك الفترة في أيدي البريطانيين فقد اعتبر الجنرال كتشتر سردار الجيش المصري وقتئذ أن تلك الملاحظات موجهة له شخصيا ، الأمر الذي دفعه إلى تقديم استقالته ، وتبع ذلك أن تقدم اللورد كرومر بإنذار الخديوي ليتقدم بالاعتذار المناسب للسردار الإنجليزي ، وهو ما لم يتمكن الخديوي سوى أن يلبيه .

كان لهذين الحادثين تأثيرهما في أن قرر عباس الثاني احتضان الحركة الوطنية الناشئة ، والتي ضمت

ويبدأ الشاب الصغير الحكم وكان مختلفاً عن أبيه أما اختلاف ، إذ بينما اتسم عهد توفيق بحالة من الاستسلام الكامل من الجالس على العرش لدار المعتمد البريطاني ، فقد حاول عباس أن يكون له بصفته صاحب السلطة الشرعية في البلاد دور في الحكم ، وتلاحقت الأزمات بين القصرين .. عابدين والدويارة .  
العلامة الثانية : التي واكبت عام الوفاة كان صدور دستور عام ١٩٢٣ والذي كان نهاية للأحداث الثورية التي شهدتها البلاد منذ عام ١٩١٩ ، والتي بلغت ذروتها بصدور تصريح ٢٨ فبراير عام ١٩٢٢ ، والذي اعترفت فيه بريطانيا بمصر دولة مستقلة ذات سيادة ، حتى لو كان استقلالاً منقوصاً .

وبين العلامتين عاشت مصر فترة عاصفة لا بد وأن تكون قد انعكست بدرجة أو بأخرى على السيرة الشخصية لسيد درويش مطرب العصر ..

فلم يكن قد مضى على ميلاد الطفل عام واحد حين عرفت مصر أول أزمة بين الجالس على العرش وبين المعتمد البريطاني ، اللورد كرومر ، وهي الأزمة المعروفة بأزمة وزارة فخري باشا ، حين قام عباس الثاني بالخلص من الوزارة القائمة برئاسة مصطفى فهمي باشا المعروف بولائه للإنجليز ، ليحل محله أحد الرجال المعروفين بولائهم له شخصيا ، فخري باشا ، الأمر الذي رفضه المحللون لأنه كان يرسى حق



## عصر سيد درويش

من الرث والكنس .

أن تلك الفترة شهدت الامتداد العمراني الواسع في خط الرمل ، وتحول كثير من أبناء الأحياء الشعبية إلى العمل في البناء ، الذي تحول لصناعة من أهم الصناعات ، حيث لم

يكن بالإمكان استيرادها من الخارج .

وقد احتكر الأجانب أهم فروع تلك الصناعة في الإسكندرية ، ولا سيما من تولى منهم تشييد المباني الضخمة المتصفة بالفخامة ، ولم يكن أمام أبناء الأحياء الشعبية بمن فيهم سيد درويش سوي الانخراط في الأعمال التي وفرتها حركة البناء ، مما كان من أهم أسباب انتشار أغنيات البنائين ، التي ساهم فيها صاحبنا . أن ما تمتع به الجانب الإفرنجي من امتيازات مع وجودهم الضخم في المدينة ، قد أدى إلى انتشار كثير من الأمراض الاجتماعية ، بدءاً من تجارة الرقيق الأبيض إلى القمار إلى المخدرات ، وهي الآفات التي انعكست على أغاني الرجل .

أخيراً ، وفي بيئة الإسكندرية حيث عاش سيد درويش طفولته الأولى ، حدث تقلص ملحوظ في المدارس الحكومية ، خاصة بعد أن اتبعت السياسات الاحتلالية الحد من المؤسسات التعليمية الحكومية تحت دعوى ضرورة توفير حتى تستطيع مصر أن توفى بأقساط سداد الديون ، هذا فضلاً عن تقاضى مصروفات مدرسية عالية .

تبع ذلك أنه لم يبق من المدارس الحكومية بعد فترة قصيرة من الاحتلال البريطاني سوي مدرسة ثانوية هي مدرسة رأس التين ، التي لم يزد عدد طلابها عن عشرات قليلة خلال الثمانينيات ومدرسة عباس الابتدائية التي كان يلتحق بها أبناء موظفي السكك الحديدية ، وجاء البديل لذلك في مدارس الجامعات الخيرية ، الإسلامية والقطبية ، والمدارس الأهلية التي كان يقوم الأهليون بتأسيسها بمبادرة فردية ، ثم أخيراً

إلى جانب مصطفى كامل - الذي لم يكن قد جاوز العشرين - وكلاً من أحمد لطفى السيد ومحمد فريد وآخرين ، وتشكل منذ ذلك الوقت المبكر ما عرف باسم الحزب الوطني السرى .

عموماً لم يكن سيد درويش قد جاوز الثامنة

من عمره حين صدرت جريدة اللواء ( ١٩٠٠ ) ناطقة بلسان الحركة الوطنية المصرية ، كما شهد العقد الأخير من القرن التاسع عشر الأحداث الجسام المتعلقة بالسودان ، بدءاً من الحملة على دنقلة ( ١٨٩٦ ) وصولاً إلى معركة أم درمان ( ١٨٩٨ ) التي انتهت وجود الدولة المهدية ، وانتهاء بعقد اتفاقيتي الحكم الثنائي ( ١٨٩٨ ) التي أشركت بريطانيا في حكم السودان ، مما أثار السخط في صفوف الوطنيين المصريين .

هذا عن مصر خلال سنوات طفولة سيد درويش ، أما عن الإسكندرية حيث ولد ، فقد أخذت تتحول بسرعة إلى الطابع الأجنبي نتيجة لزيادة الهجرة الأوروبية إليها بعد الاحتلال ، ويشير أول إحصاء عام عقد عام ١٨٩٧ أنه من بين عدد سكان الإسكندرية البالغ ١٧٢،٣٠٠ كان هناك ١١٨،٤٦ أوروبياً أى بنسبة تصل إلى ٣٠،١٥ في المائة من إجمالي السكان ، وهي نسبة عالية .

ترتب على ذلك مجموعة من الحقائق :

أن أصبحت المدينة مدينتين ، إحداهما تضم الأحياء الوطنية ، بما فيها كوم الدكة حيث ولد المطرب الشهير ، والثانية تضم الأحياء الإفرنجية حيث زاد تركيز الأجانب خاصة في خط الرمل الذي عرف نمواً كبيراً خلال تلك الفترة ، وبينما غلب على القسم الأول الإهمال والافتقار إلى الخدمات ، فقد تمتع القسم الثاني بكل ما كان يمكن أن يتوفر وقتذاك من تلك الخدمات خاصة بعد إنشاء قوميون ( مجلس بلدية الإسكندرية عام ١٨٩٠ ، والذي بدأ عمله بتبليط الأحياء للإفرنجية هذا فضلاً عن تشجيرها وإضاءتها ، الأمر الذي لم تعد تقاس معه بالأحياء الوطنية ذات الحارات المترية ، والمحرومة حتى

الكرام . ولكن حالت الظروف دون أن يكمل تعليمه ، واضطرته الحاجة إلى البحث عن عمل فالتحق بفرقة كامل الأصلي

- التحق بكتاب حسن حلاوة ثم بمدرسة شمس المدارس ، ثم المعهد الدينى التابع لمسجد أبي العباس المرسى ، ليكون شيخاً بجود القرآن

- ولد سيد درويش مصطفى البحر في ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ ، في الحي الشعبي كوم الدكة بالإسكندرية ، كان أبوه نجاراً .

**سيد درويش**  
( ١٨٩٢-١٩٣٢ )



الكتاتيب التي التحق بها أغلب أبناء الأحياء الشعبية .

وقد وصل عدد تلك الكتاتيب في الثغر وقت طفولة سيد درويش إلى مائتي كتاب، ضمت ١٣٣٩٢ منهم ١٠٧٦٠ من البنين

و٢٦٣٢ بنات، وقد التحق الطفل بأحد تلك الكتاتيب، شمس المدارس ، حيث حفظ القرآن الكريم ، وأجاد الترتيل وحفظ بعض الأشعار الشعبية وعكف على تلحينها .

ولأن أباه كان قد هجر الأسرة فقد اضطر الصبي، في مثل هذه البيئة، أن يتكسب عيشه بنفسه، بتلاوة القرآن بصوته الجميل في المناسبات والمقاهي ، وكان ما يتكسبه يكفي بالكاد ، غير أن مصر تأثرت وقتذاك بالأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٠٧ الأمر الذي اضطر سيد درويش ، ولم يكن قد تجاوز الخامسة عشرة إلى أن يبحث عن مورد رزق آخر غير تلاوة القرآن والتواشيح حيث كف الناس عن استخدامه ، فانخرط في أعمال البناء واكتشف عندئذ موهبته في تلحين الأغاني الجماعية التي عرف بها أبناء تلك الحرفة .

عرفت الإسكندرية ابتداء من النصف الثاني من الثمانينات توافق عدد من الأجواق الشامية مثل قرداحي وقباني وغيرهم ، حيث كانت تقدم عروضها في المقاهي التي انتشرت انتشارا واسعا في المدينة ، أو في أي مكان متسع حتى أن أحدها كان يقدم عروضه في شادر بطيخ، ولما كان جانباً من تلك العروض يعتمد على الأغاني وبخاصة الجماعية ، فقد كانت فرصة لبعض من يملكون القدرة على تلحين تلك الأغاني في التعاون معها ، وكان منهم سيد درويش .

ولما كانت هذه الفرق التمثيلية تأتي وتعود من بر الشام ، فقد كان من الطبيعي أن يذهب المتعاملون معها ويجيئون ، وإذا كانت قد جرت العادة على أن يكون السفر مؤقتاً ، فإنه بالنسبة لسيد درويش كان طويلاً ، فقد استمر



بين عامي ١٩٠٩، ١٩١٣ الذي أتاح للشباب أن ينخرط بشكل أكبر فيما أصبح يسمى بالمجتمع الفني .

وكان السفر ميسوراً بين مصر والشام خلال تلك الفترة، إذ أنه رغم وقوع الأولى تحت الاحتلال البريطاني ، إلا أنها بقيت من الناحية القانونية قسماً من الدولة العثمانية الذي تقع في إطاره البلاد السورية ، ومن ثم لم يكن هناك أية موانع قانونية من التحرك بين البلدين ، إذ لم تكن هناك حاجة لجواز سفر أو غيره .

المهم أن الشاب الصغير عاد من الشام وهو أكثر نضجاً ، وأكثر حزمًا على شق طريقه الفني ، في وقت كان العالم على وشك أن يخوض أول حرب عالمية في تاريخ الإنسانية ، وهو حدث بعد عام واحد من العودة إلى الوطن .

وكما يحدث في الحروب عادة فإنها تحفل بالانقلابات السياسية والعسكرية والاجتماعية والتي تنعكس بدرجة أو بأخرى على الفن ، خاصة ذلك الذي يعبر عن أحوال الناس .

الانقلاب السياسي بدا بإعلان الحماية البريطانية علي مصر في ديسمبر عام ١٩١٤ بعد شهور قليلة من قيام الحرب ، الأمر الذي غير وضع البلاد الذي ظل مستقراً منذ نحو أربعة قرون ( ١٥١٧ ) حين ظلت ولاية عثمانية منذ ذلك التاريخ .

ولما كان جانب غير صغير من المصريين قد قبل هذا الوضع علي اعتباره أنه أبقى بلادهم جزءاً من دولة الخلافة التي اتخذت من الأستانة مركزاً لها بامتداد تلك الفترة ، فإن تغيره كان ثقلاً علي أنفسهم ، الأمر الذي أدى إلي خروج عديدين منهم بإرادتهم الي بر الشام أو إلي تركيا نفسها أو بغير إرادتهم إلي مالطة، الجزيرة الواقعة في البحر المتوسط تحت الحكم البريطاني، والتي اتخذتها سلطات الحماية كمقني لمعارضيتها .

الارتجالية، التي حلت. بعد فترة قصيرة تحول إلى غناء القصائد والموشحات والأدوار المأثورة عن عبده الحامولي ومحمد عثمان

جلال وإبراهيم القبانى واضطر للعمل بأحد المقاهي حيث كان يغنى إلي جانب المقطوعات الدينية، مطلقاً أغنيات وأدوار وموشحات.

- ما أن حلت الأزمة الاقتصادية بالبلاد حتى كسدت سوق الفنانين وأصيبوا بالبطالة، ولما كان سيد

درويش قد أصبح المسئول عن أمه وشقيقاته فقد خلع ملابس الشيوخ واشتغل مع عمال السعائر، وفي أثناء العمل كان يغنى فكان



عصر  
سيد درويش

مصر خلال الدفاع عنها في مواجهة الهجوم التركي - الألماني، أو الحملة التي قادها الجنرال اللنبي انطلاقاً منها متوجهاً إلى فلسطين وسوريا ووصلت إلى العراق، الأمر الذي بدأ في جمع ألوف من الفلاحين المصريين، رغم أنوفهم

ومن خلال نظام ظالم للسخرة، لتلحق بما سمي بقبائل العمال، مما كان محل سخط شديد في الريف المصري بدأ في كلمات الموال الحزين ومطلعه بلدي يا بلدي والسلطة خدت ولدي. ولم يكن سيد درويش بعيداً عن تلك التقلصات التي أخذت برقاب المصريين.

تبقى الآثار الاجتماعية، وكانت عديدة.. منها ما ترتب على الحرب من أزمة اقتصادية نزلت آثارها على أبناء الطبقة الوسطى والطبقة العاملة، هذا فضلاً عن انتشار الآفات الاجتماعية مثل تدخين الحشيش والكوكايين، الأمر الذي عبر عنه سيد درويش أدق التعبير، بكل ما أنزلته بأبناء تلك الطبقة من عوز وفاقة.

منها أيضاً ما ترتب على وجود أعداد كبيرة من أفراد القوات الإمبراطورية الراغبين في الترويح عن أنفسهم في شوارع المدن الكبيرة، خاصة القاهرة والإسكندرية، وما صحب هذا من رواج سوق التسلية وانتشار الفن، الهابط منه أو ذو المستوي المعقول، مما أدى إلى انتعاش مناطق يعينها مثل روض الفرج وشارع عماد الدين، وانتشار الفرق التمثيلية خاصة الفرق الغنائية منها، الأمر الذي أتاح لسيد درويش أو لغيره مساحة واسعة للتعبير عن أنفسهم.

منها ثالثاً ما ترتب على الحرب من ارتفاع أسعار القطن الأمر الذي ساعد كثيراً على رواج أحوال الأعيان من أبناء الريف، الذين قصدوا إلى العاصمة يبنون فيها الدور للاستقرار، أو يستمتعون بمباهجها، وهو ما عبر عنه المسرح المتنوع في شخصية كشكش بك وغيره من الشخصيات المماثلة.

منها أخيراً اتساع قاعدة العمال المصريين، فقد أدى

بدأ هذا الانقلاب السياسي في مصادرة الحريات، فاخفت الأحزاب التي كانت قائمة قبل الحرب تحت وطأة المطاردات، وفي نفس الوقت توقفت أغلب الصحف الكبيرة، ولم يبق منها سوى الأهرام التي التزمت جانب الحرص

في التعامل مع الوضع الجديد، والمقلم التي كانت متحازة للإنجليز سواء قبل إعلان الحماية أو بعدها.

أما الانقلاب العسكري فقد بدأ في تدفق قوات الإمبراطورية على البلاد، ويعد أن كان الوجود العسكري البريطاني لا يتجاوز حاميتين، إحداها في العاصمة (تكتات قصر النيل) والأخرى في الإسكندرية (تكتات مصطفى باشا)، فقد تواجد العسكريون في شتي أنحاء الإمبراطورية، أسرايين وموريشان وغيرهم في سائر أنحاء الكنانة.

ولاشك أن هذا الوجود قد أثار سخط المصريين، فوجود أصحاب الزى الكاكي والبيبريه الأحمر في وسط الناس الذي جسد لهم الوجود الاستعماري، لم يكن ليمر بسهولة خاصة إذا ما اقترن هذا الوجود بأعمال العريضة التي تقوم بها الجنود في ظروف الحرب، والتي تحدث عادة في مثل تلك الظروف.

من جانب آخر فقد نتج عن هذا الوجود أن تعرضت البلاد لأخطار من جراء حرب لا ناقة لها فيها ولا جمل، بعض هذه الأخطار نتجت عن الحملات البرية التي قام بها كل من الألمان والأتراك على قناة السويس خلال عامي ١٩١٥ و١٩١٦ والتي عرضت مدنها للخطر، والبعض الآخر نتجت عن الغارات الجوية التي شنتها طائرات ألمانية على القاهرة وضواحيها، والتي أدت إحداها إلى تدمير جانب من حي عابدين، وكانت أول مرة في تاريخ المصريين تنقض عليهم النيران من السماء.

من جانب آخر فقد نشأت الحاجة البريطانية للأيدي العاملة التي تخدم المجهود العسكري سواء في

- سنة ١٩٠٩ سافر سيد درويش مع الفرقة (فرقة سليم وأمين عطا الله) إلى لبنان، ولكن الفرقة فشلت ولم تلق إقبالا، وتشتت

فرقة أخيه، فالتحق سيد درويش بالفرقة ليغني مع الكورس وليؤدى منفرداً بعض الأغاني بين فصول المسرحية.

- سمعه أمين عطا الله (ممثل) شقيق سليم عطا الله صاحب الفرقة التمثيلية التي تعمل بالإسكندرية وأعجب به وقدم له عرضاً للعمل في

العمال الذين يشتغلون في البناء بطربون أشد الطرب من أغنيائه التي تحت علي الجد والصبر والسعي وراء لقمة العيش.



جمهورية زفتي، هذا فضلاً عن المرأة المصرية التي شاركت لأول مرة في التاريخ الحديث في المظاهرات التي عمّت البلاد، خاصة في القاهرة والإسكندرية وطنطا.



من الملاحظ أيضاً أن الحركة الثورية الجديدة التي جسدت الوحدة الوطنية ممثلة في عنصريها من المسلمين والأقباط، وهو الوتر الذي ظل يلعب الإنجليز على إثارته خاصة بعد اغتيال رئيس الوزارة القبطي بطرس باشا غالي عام ١٩٠٨، ثم أن أعمال العنف لم تقتصر على العواصم أو علي الوجه البحري فحسب بل امتدت إلى حواضر الصعيد . شهدت نفس الفترة عدداً من الأحداث التي لعبت دورها في ترسيخ الفكرة المصرية:

- ما نتج عن هزيمة دول الوسط (ألمانيا والنمسا وتركيا) من تفكك إمبراطورياتها ، بماعناه ذلك من سقوط دعاوي الموالين للخلافة ، خاصة بعد أن سقطت هذه الخلافة ذاتها علي يد كمال أتاتورك في العام التالي لوفاة سيد درويش ، وإن كانت بوادر هذا السقوط قد لاحت قبل ذلك .

- اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون من شيوع الاعتزاز بالروح الوطنية المصرية خاصة بعد أن تسامع المصريون بالآثر الهائل الذي تركه هذا الاكتشاف في العالم ، في أوروبا وأمريكا علي وجه التحديد حتى أنه شاع بينهم في ذلك الوقت التسميات الفرعونية .

- ظهور بنك مصر علي أيدي العالي المصري المشهور طلعت حرب بك عام ١٩٢٠، وكان رمزا آخر من رموز الاعتزاز الوطني خاصة بعد ما عاناه المصريون من الهيمنة الأجنبية علي قدراتهم الاقتصادية، حتى أنه عندما أنشأ البنك الأهلي عام ١٨٩٩ والذي خول حق إصدار العملة الورقية فقد نشأ علي أيدي عدد من الماليين الإنجليز واليهود .

ونرى أن سيد درويش توفي في قري العيين وهو في شرح الشباب بعد أن شاهد أغلب أحلامه وأحلام الوطن قد تحققت ! ■

قيام الحرب وما ترتب عليها من انخفاض الواردات الي لجوء بعض الرأسماليين إلى إنتاج الصناعات التي لم تعد ترد من الخارج كما أدت عودة أعداد كبيرة من العمال الأجانب إلي بلادهم الأمر الذي استتبعه الحاجة إلي أعداد كبيرة من العمال المصريين ، ولما كان هؤلاء أقل مهارة من زملائهم الأجانب الذين تركوا البلاد ، كما لم يكونوا في خبرتهم بالمطالبة بحقوقهم ، فقد عملوا في أسوأ ظروف، ونرى أن سيد درويش قد عبر عن هؤلاء تعبيراً صادقاً في أغنيته المعروفة التي نتحدث عن «الحلوة دي» وتنتهي بالاعتراف أن «الجيب مفهش ولا مليم»!

\*\*\*

بعد يومين من انتهاء الحرب وفي ١٣ نوفمبر عام ١٩١٨ تقدم سعد زغلول وزميلاه لدار المندوب السامي البريطاني في العاصمة المصرية يطلبون السفر الي مؤتمر الصلح في باريس الأمر الذي أدى إلي اعتقالهم ونفيهم إلى مالطة في ٨ مارس عام ١٩١٩، وقامت الدنيا ولم تقعد، فقد اشتعلت البلاد من أدناها الي أقصاها بالثورة، التي عرفت هذا العام، وكانت أكبر الثورات الشعبية التي حركها التاريخ المصري المعاصر .

وكانت السنوات الأربع التي انقضت بين تفجر الثورة وتسليم بريطانيا لاستقلال البلاد في ٢٨ فبراير عام ١٩٢٢ وما استتبعه من صدور أول دستور مصري، بالمعني الغربي للدساتير في العام التالي (١٩٢٣) .. عام رحيل سيد درويش عن دنيانا .. كانت سنوات حافلة في التاريخ الوطني، إذ إن التوجه الثوري انعكس خلالها مع الأعمال الفنية وفي مقدمتها أناشيد سيد درويش وأوبريئاته التي لا يزال النشيد الوطني المصري يستمد ألقانه وكنماته من أحدها .

و لم تقتصر الحركة السياسية خلال تلك السنوات علي جماعات الأفندية كما كان حادثاً من قبل بل امتدت إلى الطبقة العاملة فيما جسده خصوصاً عمال العنابر في بولاق ، وإلى الفلاحين فيما ظهر من خلق قنصان السكك الحديدية والسعي لمنع دخول القوات الاستعمارية إلى أعماق الريف مما نقله نماذج عديدة وإن كان أشهرها

الإسكندرية واستمر يشغل بالغناء والإنشاد في الأفراح والموائد والمقاهي الشعبية . - سنة ١٩١٠ أعاد سليم عطا الله تأليف فرقته التمثيلية فانضم سيد

الفرقة . وظل سيد درويش ببيروت ودمشق وحلب يكسب رزقه بقراءة القرآن الكريم في المساجد ويبحث عن أساتذة الموسيقى الشرقية ليتعلم منهم أصول التراث القديم كله . وبعد أن قضى في الشام حوالي تسعة أشهر عاد إلي



علاقة الارتباط الوثيق بين مختلف المكونات في عنوان هذا البحث وروافده،  
ثابتة تماماً تاريخياً ووثائقياً وتتابعا في الوقائع. وفي السياق، وبالكيفية، وإلى  
الحد الذي يقتضي من الباحث ضرورة القيام بإلقاء الضوء الكافي للكشف عن مكان  
المواد الجبروتية التي اقتنعت المصروولوجية الذوقية والاجتماعية والتربوية،  
وبالضرر الذي تكشفت خطورته بصحوة النقاد والناهين وبتقديم النموذج العلاجي  
الأمثل في مذهب سيد درويش القومي اعتباراً من سنة ١٩١٧ وحتى رحيله إلى  
الرفيق الأعلى في سنة ١٩٢٢.



## مصرولوجية سيد درويش الموسيقية

في مواجهة (غرائب التتريك) و (بانجو الطقاطيق) و (مبازل المسرح الخليع)

### فرج العنتري

الأمين الفني للجمعية الموسيقى والفنون الشعبية بالمجالس القومية المتخصصة (سابقاً)

#### في غرائب التتريك للعلوم

صدرت أوامر «أفندينا» بتعيين المطرب عبده الحامولي (١٨٤١ - ١٩٠١)، موسيقاراً لأريكة عرشه بمبلغ ١٥ جنيهاً شهرياً ومعه «تخت» للعزف والترديد من كل من المظ، أحمد الليثي، والجمركشي، وإبراهيم سهلون، ومحمد خطاب بفئة ١٠ جنيهات شهرياً، ثم ظهر من أول حفلة رسمية أن عبده الحامولي ويطانته يعتمدون كلية على التغم المحلى للشيخ محمد عبدالرحيم المملوك (١٧٩٣م - ١٩٢٨) مما أثار سخط واشمزاز كل أصحاب المزاج التركي والشركي والأرمني من سادة الحكم وحاشيته وأتباعهم وبما حتم على الخديوي أن يتدخل بما ينبغي دائماً من توفير اللازم من الناحين ومن الغناء العثماني، فكان أن قام بإيفاد عبده الحامولي بالذات ولأكث من مرة إلى تركيا للتدريب على الموسيقى الاستانبولية وأساليب أدائها غناء واصطحاباً، وقفى على أثره بإيفاد كل من الملحنين محمد عثمان (١٨٥٥ - ١٩٠٠)

إننا إذا بدأنا بالمؤثر السلبي الأول الملحق بالعنوان الرئيسي لهذا البحث وهو غرائب التتريك، يمكننا أن نتأكد من أن الخديوي إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩) بحسب الوقائع وشهادة التاريخ، كان متمتعاً بشهرة متسعة الأبعاد في جعل مصر قطعة من أوروبا، لذلك لم يذخر وسعاً في موارد اقتصاديات البلد إلا وطوعه لبذخ الإنفاق الأهوج على تحقيق ذلك التأورب ولو حتى بسفاهات الاستدانان من المصادر الاستعمارية المترتبة بالبلاد وكان السائد في ذلك الحين في شتى دوائر الأسر الحاكمة، أن المثل الأعلى لأبهة وتفخيم الحياة في قصور أصحاب النيجان وسادة الحكم، إنما يتمثل في الأخذ بنموذجية قصر فرساي في فرنسا على عهد «ملك الشمس» لويس الرابع عشر، ويكل ما في نظامه من تخصيص وظيفة في الحاشية لموسيقار يتولى شئون ومهام التجهيزات لحفلات القصر وطقوسه رسمياً وأسرياً، فقد

علوم الموسيقى العربية. واستمر يعمل في الأفراح والمقاهي الشعبية واستكمل درويش إلى الإسكندرية - سنة ١٩١٢ عاد سيد

تجحت نجاحاً مكثه من البقاء فترة أطول، حضر فيها أساتذة الموسيقى واستكمل فيها دراسة درويش إليها مرة أخرى، وسافر مع الفرقة إلى لبنان في رحلتها الثانية التي



«... عبده وألمظ شخصيتان كبيرتان ملأتا مصر بهجة وسرورا، ويدعيان عادة في أيام الأفراح مثل الزواج والختان والشقاء من الأمراض ونحو ذلك، فيدعى عبده للرجال وألمظ للنساء، وكثير من الفنانين يولع بهم فيثقلون من أقصى القاهرة إلى أقصاها من المنشية إلى العباسية، ومن السيدة زينب إلى الجمالية..»

#### في أمراض، بانجو، المقاطيق

وفي فترة حكم الخديوي توفيق (١٨٧٩ - ١٨٩٢) تحت رعاية وحماية الاستعمار الإنجليزي نجد المحلل الاستعماري قد عمد بعدما مكنته الخيانة والرشوة من هزيمة عرابي في سنة ١٨٨٢ ووطئت جيوشه أرض البلاد، أن يتولى تفرغ محتواها العسكري والثقافي والاقتصادي لصالحه كي يعمل على إغراق البيضة النغمية بتوصييات من اللهو وألحان «الاستريتنز» ضمن التخطيط الذي سجلته لنا هذه الوقائع:

- صدور مرسوم خديوي في ١٩ سبتمبر سنة ١٨٨٢ بحل وتسريح الجيش الوطني المصري وإنشاء جيش هزيل بقوده الإقطاع والذوات بإشراف الأركان حرب الإنجليزية السير ايفيلين وود، ومرسوم آخر أنكى وأوجع في سنة ١٨٨٦ بإباحة قبول البذل النقدي للإعفاء التام من خدمة التجنيد.

- إغلاق جميع المصانع الإنتاجية لصالح إغراق البلاد بالبيضات الإنجليزية ولتكون بلادنا مجرد مزرعة قطن لمصانع لانكشاير، وبأن تسيطر الشركات الأجنبية على البنوك وأعمال النقل والبناء والزراعة والتجارة، وأن تكون الكلمة العليا للتنفيذ ولو في إنفاق مليم واحد لمستشار إنجليزي فحسب.

- التدرج في إلغاء مجانية التعليم مع قفل الكثير من المدارس، وبأن يهزمج التدريس باستخدام اللغة الإنجليزية بدلا من العربية وأن يتفهم رجال التعليم جيدا هدف «دتلوب» بأن تظل مصر بلدا زراعيا ولا شيء بعد إلى الأبد.

- تحريم إدخال صحيفة العروة الوثقى التي كان يصدرها من باريس جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وتعطيل إصدار جريدة الوطن سنة ١٨٨٤، وجريدة مرآة الزمن سنة ٨٨٦، وأيضاً جريدة الأهرام التي كانت تصدر في الإسكندرية.

- صدور الديكريته الخديوي في سنة ١٨٩٠ بتنظيم العمل في نحو ٢٩ حرفة تضمنت طائفة الآلاتية (الموسيقيين) وبالتالي ظهرت في سوق النشر النغمي في سنة ١٩٠٤ أربع شركات أجنبية عملاقة لتسجيل وبيع الاسطوانات هي: أوديون، جراموفون، بيسافون، بوليفون للعمل على نشر التحلل الخلقى والاجتماعي عن طريق ألحان مستحدثة أخذت

والشيخ يوسف المنيلاوي (١٨٥٠ - ١٩١١) ثم رتب أيضا لاستحضار فرقتي تدريب من تركيا إلى القاهرة لإنضاج الخبرات ولتزويد الراغبين في مستوردات اللون التركي المبهرج والمدعوم خديويا، وبذلك تم استزراع شجلات التتريك الغنائي والآلاتي في عاصمة البلاد مع التدريب على ما يلي من اللوازم :- التعرف على طائفة من المقامات التركية كالعجم، عشيران، النهاوند، الحجاز، الحجاز كار، الزنجران (الزنكلاه)، التكريز، السوزدل أرا (الذي اخترعه المدعو شاكر أغا).

- التعرف على نماذج من إيقاعات الأقصاق، والسماعي وغيرها.

- التمرس على عمليات النقل في مستوى أنغام بعض المقامات إلى طبقات أخرى نكسبها مسميات : الشاهناز، الحجاز كار، الكردي، الفرخفا.

- استخدام بعض الصياغات اللحنية التركية لتوصييات مصرية باللسان العربي ومنها ما نعرفه الآن من مقطوعات «قدك المباس باعمرى»، وبشرف «بلبل الأفراح غنى في رياض السندس»، ولتتمكن من أداء دور «عشنا وشفتنا سنين» تارة بالتكرير وأخرى بالنهاوند أو بالراست.

- التمرس على الزخارف الحنجرية، وتريدات الهنك والرنك (التريدات الخطريسية) وبالتأوهات (آه.. آه) وبالاستغاثات (آمان.. آمان) وبمحاكاة أشهر مطربي الأستانة في ترفيق (ياللاللي، وياللالالي) وعلى النحو الذي تخصص فيه علي نطاق واسع الملحن محمد عثمان كما عرفنا، وبعيدا عن أي تنغيم طبيعي عن أحوال الوطن الأم في السراء والضراء وحين البأس، وإنما لينصب كل الجهد على رضوان سادة الحكم ومواليهم بآيات التمديح، ولهو التفارح، وينواعم التهويمات، وعن تصورات انشغال البال بذوات الدلال، وأفَاعيل العذال وللشكاوى من عذابات السهاد لقلّة الرقاد، وفيما نظمه حينذاك أكبر شعراء القاهرة أمثال: الشيخ علي الليثي (شاعر الخديوي)، ومحمود سامي البارودي باشا، وإسماعيل صبري باشا (وكيل الحفانية)، ومصطفى بك نجيب (من كبار نظارة الداخلية)، ولحناجر كل من الشيخ يوسف المنيلاوي (١٨٥٠م - ١٩١١م)، أحمد حسنين (١٨٥٥م - ١٩١٥م) محمد السبع (١٨٧١م - ١٩٤٧م) وكل من الحاجة السوسية، واللاوندية، ويفيدنا في هذا الشأن أن نعرف على برامج نموذجية الأداء في حفلات عبده الحامولي وألمظ بحسب ما سجله قاموس «العادات والتقاليد والتعبير المصرية» للأستاذ الدكتور أحمد أمين تحت مادة عبده الحامولي وألمظ بما يلي من وصف حفلتهما:

فيه الشيخ سيد درويش  
ليسمعوه، ومن هؤلاء  
الفنانين المغنى الشيخ سلامة



وانتشرت أُلحانه على ألسنة  
حتى أن كبار فنانى القاهرة  
كانوا إذا زاروا الإسكندرية  
- ذاعت شهرة سيد درويش  
يبحثون عن المقهى الذى يغنى



## مصرولوجية سيد درويش الموسيقية

النتيجة مؤلمة جداً لأننا لا نستطيع أن نتدبر لحظة واحدة في الحكم بأن العرب الجاهليين الذين لم يؤدبهم أستاذ، ولم يفقههم كتاب، ولم يصلح أخلاقهم دين، أرقى منا نفساً وأزكى قلباً، وأبعد منا همة وأصدق عزيمة

وكذلك كتب أدينا الباهر الشيخ عبدالعزيز البشري (١٨٨٦ - ١٩٤٣) في الجزء الثاني من كتابه «المختار» فقال بسجعة القاذع والجامع المانع في أهمية تطهير وتطوير أغانينا وموسيقانا لكل من يهمهم الأمر :

«أن الغناء المصري قد صرف كل همه إلى ترديد أحاديث الصبابة والهوى وشدة البين وطول النوى، وألم الفراق وحرقة الجوى بدلاً من إصابة المعاني السامية التي تتصل بتربية الأخلاق أو تزكية الأدواق، ثم أشار إلى مقاطع الغناء المعروفة بالطفاطيق بأنها «من فائر القول وسافط الكلام، وأن ما يجرى منها على ألسنة الفتيان كله خور وتكسر واستخذاء لا ينتهض به للفني عزم أو يشتد له طبع، وأما ما يتصلصل منها في حلق البنات فكله خنى وعهر، وكله استرسال في الفتنه إلى آخر المدى، وتدريب على عصيان الآباء في طاعة الهوى : (أنا لما استلطف ما يهمني باباً)، ولطمطانية الأم بأن تفسح في جوانب الحيل لتجمع بنتها بهواها وتبلغها أخص مناه : هاتي لي حبي يا نينة الليلة» .

وخصص أدينا المرموق سلامة موسى (١٨٨٨ - ١٩٥٨) فصلاً كاملاً في كتابه عن «الأدب والحياة» رقص فيه شتى الألحان الممطوطة بشكل البكاء والعويل، وطالب بنوع الأغاني المبهجة والمفرحة لئلا نفوسنا بالنشاط والتفاؤل بدلاً من الألحان والأغاني التي تغفل فينا الأمل ونحتلنا على البكاء .

وكتب الأستاذ الكبير عباس العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) نقده الذي أشار فيه إلى أن «الفنان في البلد (عندنا يعني) - وخاصة المغني - مجرد خليع وماجن من مجانيها، وكل همه أن يضع الوقت على الناس بإحياء الردىء فيهم من الشعور ومن ذميم الأمل، ومن وضع الفكر والتخيل، وأنه قد صار عهدنا بالمطربين والمغنيين ألا نجد فيهم نسمعه منهم من ينطق بلسان النفس بآسنة وراجية، غاضبة وراضية، مستنفرة ومتهللة، ضارعة وملتهبة كما لم نجد من يروى بأنغامه عن جلال الحياة وجمالها، وعن عظمة الكون وبهجته كما ينبغي أن تكون الموسيقى، وقد علم كل إنسان أن

تسمية «الطفاطيق» بجانب أنشطة «المسرح الخليع» ورقص الصالات الفودفيلية بجانب أرصدة التتريك التطريبي إياها مما ساهم بأكبر قدر ممكن في إغراق البيئة النغمية بأنواع المخدرات.

وهكذا كانت «طفاطيق» الخطة الاستعمارية قد وجدت رواجها المدعوم بسمع وبصر ورضاء

الحكومة الخديوية والاحتلال، وإنما ليورد التاريخ أيضاً - والحق يقال - أن «عيب الشوم» هذا كان مبعث ذهول صاعق لأصالة شعبنا المهذب، والذي كان قد تعود تروياً ومن المنشأ على نيد كل ما يندرج تحت بند «عيب الشوم» وعلى أن يلزم بعادة استخدام كلمة «الجماعة» بدلاً من التصريح باسم الست أو الزوجة، وبأن يراعى مبدأ إطلاق نحنة التنبيه عند الدخول من باب الزيارات للأخريين مدعومة بكلمة «يا سائر» إلخ إلخ، ولذلك عانى شعبنا من أذى الغناء التذعيرى فاحتفى ذوق أهالي القرى والعزب وسكان حارات وأزقات المدن بتعابير المأثورات الفلكلورية في مواويل الأراغيل بجانب «هز القحوف في قصائد أبي شادوف» و«الفاشوش في حكم قراقوش» وملاحم الربابة في أشعار الهلالية والزناينة والوزير سالم وعنتر بن شداد وبإطلاق التعابير المصروولوجية الكاشفة عن السخط الواضح فيما يلي من مضامين النوع الأحمر من المواويل :

حكمت على «السبع» راح «الكلب» عند الكوم

لما صحى الكلب قال للسبع صح النوم

أسألك يارب يا مجرى بحار العوم

ترجع السبع يخطر زى عاداته

وترجع الكلب ينيش في تراب الكوم

ولما لم يكن كبار النقاد الأصلاء غافلين، فلقد هبوا فاطلقوا جميعاً نياراً مندفعاً من النقد التوجيهي البارع واللاذع والنافع .

ففي الطليعة المتميزة من نقد كبار أدبائنا للوضع الموسيقي المندنى نلحينا وغناء وهذنا نجد «الشيخ طه حسين» في فترة الضحى من شبابه (١٩٠٨ - ١٩١٣) قد خرج على الملأ شاهراً سيف نقده في محاضرة علنية القاها بنادى الموظفين ونشرتها «مجلة الهداية» التي كان يصدرها الشيخ عبد العزيز جويش سنة ١٩١١ .

وبهذا النص : ..... أنه إذا صح ما يقولونه من أن الرقى الأدبي لكل أمة من الأمم هو أشعارها وأمثالها وأغانيها، ثم قسنا رقى العرب في جاهليتهم بهذه المقاييس الثلاثة، لكانت

يكن غناؤه مألوفاً وفنّها ولكن  
الجمهور لم يرض عنه  
وخاصة أن صوت سيد  
درويش لم يكن في جمال  
صوت الشيخ سلامة  
حجازي فقبول بالاستهجان.

حجازي الذي أعجب  
بصوت وألحان سيد درويش  
وقدّمه سلامة حجازي على  
مسرحه بين فصول الروايات  
التي كان يقدمها. وغنى سيد  
درويش أغاني من ألحانه ولم



الأوبرا والأوبريت في أيام سلامة حجازي ومثيرة المهدية ثم جئت أنا فأبطلته ؟؟ (إن لي رأياً فيما كان عليه المسرح الغنائي المسرحي في مصر ، فهو لم يكن أوبرا وأوبريت أو مسرحيات بالمعنى المفهوم ، وإنما كان مجرد أغنيات تؤدي من فوق خشبة المسرح فلا تلصق مع القصة المسرحية بل تعمل على قطع سياقها .

وأما عن نشاط الملحن محمد كامل الخلعي أيضاً فنعرف أنه من مواليد الاسكندرية ، وتعرف علي أحمد أبو خليل القباني الفنان فالحقه بفرقة التي سافر معها إلى الشام والأستانة وبغداد والموصل طوال سنوات ثلاثا تدعمت فيها قدراته على عزف العود بجانب الغناء المخدوم أداء واصطحاباً ، ثم بدا له أن يعزف الموسيقى على أساس علمي فسافر إلى أوروبا في سنة ١٩٠٦ ليدعم قدراته الموسيقية في إيطاليا وفرنسا وبحيث أمكنه أن يشاهد ويستمتع العديد من عروض المسرح الغنائي من الأوبرات والأوبريتات . وبكل هذا المحصول عاد الخلعي من الخارج مشحوناً بسخونة الدعوة في مصر إلى ضرورة التغيير بالنظير عن طريق استخدام التدوين الموسيقي Notation للعزف والغناء بدلاً من فهولة النخت وفقر مكوناته ، واستمر يكتب في هذه الدعوة للتطوير الضروري والحضاري بدون أي جدوى ، وذلك لأن أصحاب الفرق كانوا شديدي الحرص على الكسب الأكبر من متاجرتهم بالفن السائد ، وكان عليه - لكي يعيش - أن يمارس حرفة التلحين المعتاد في سوق البضاعة الحاضرة ، وعن تقييم مستوى هذا التلحين المسرحي للخلعي أشار الأستاذ الاخصائي الكبير محمد حسن الشجاعى إلى «أنه ظل محكوماً بطابع النخت برغم احتساب شيء من الحركة المسرحية ومن توزيع الأدوار»

#### في مراحل الدور القومي لسيد درويش

النشأة والتأهيل والنشاط السكندري والفترة من سنة ١٩١٧ حتى سنة ١٩٢٣ .

#### أ - عن النشأة والتأهيل :

من المعروف أن الطفل سيد درويش البحر قد ولد لأبوين فقيرين في حي سكندري شعبي ، وكالعادة المصرية السائدة تم إلحاقه بالكتاب التقليدي لحفظ ما تيسر له من القرآن الكريم لمدة عامين ، ثم انتقلوا به إلى مدرسة أوليه تلقى لسمعه فيها مفردات الأناشيد والسلامات بغاية الشغف ، وفي



ليس منهم من يفهم الموسيقى على هذا النحو ، ولكنها أصوات الذل والضراعة ، ينشدونها النائم فلا يصحو ، ويسمعها الصاحي فينام .

#### في مسرح سلامة حجازي وكامل الخلعي

وتدخل على ما كان من أحوال ومقتضيات مسرحنا الغنائي وصولاً إلى دور سيد درويش لنجده

كان مسبقاً بأنشطة محسوبة ومؤثرة لكل من الشيخ سلامة حجازي (١٨٥٢ - ١٩١٧) والملحن محمد كامل الخلعي (١٨٧٩ - ١٩٣٨) وحين نتناول أنشطة الشيخ سلامة تأهيلاً وتسرحاً وتقييماً فإن تاريخه يقرر أنه كان قد تدرج بحلاوة صوته من «عضو كورالي في العديد من الجوقات إلى صبيبت انفرادي فيما بين استراحات الفصول وأثناءها حتى أوتى القدرة في سنة ١٩٠٥ على تشكيل فرقة خاصة به قدمت بالفعل وبمصاحبة ما تيسر من موسيقى النخت نحواً من عشرين مسرحية خلال عشر سنوات قد تميزت أكثر ما تميزت بإنفاقه السخي على تجهيزها بالملابس التمثيلية الفاخرة وبالديكورات الفخمة ، وثبت أنها لاقت نجاحاً فائقاً في التجول إلى مديريات المنصورة ودمههور وأسيوط وأيضاً بنجاح أكثر لمعاناً خارج الديار المصرية بكل من دمشق وببيروت وبلاد المغرب ، وبالتالي صار لفرقته قوة جذب رئيسي ضم إليها كلا من عزيز عيد ، وأولاد عكاشة ، وشاركه فيها جورج أبيض لفترة ، وصار «ريبرتوار» وفواصل غنائه وسلاماته المسرحية نمطاً مرموقاً تلتفت به حناجر مطربي المسارح : حامد مرسى ، منيرة المهدية ، والغنى محمد عبد الوهاب ، واستمر الحال على ذلك حتى توفي الشيخ في سنة ١٩١٧ وهي نفس السنة التي انتقل فيها سيد درويش نهائياً للإقامة والعمل بالقاهرة ، ولنا أن نثبت بعض آراء كبار النقاد في تقييم الشيخ سلامة ونشاطه بما يلي : قالت عنه الأدبية الشهيرة الآتية مي : «إن صوته الغنائي كان هو الأصل والغاية والمطلب ، وأما الرواية وموضوعها وكيفية تمثيلها فاضافات لا فارق إن كانت هي بالذات أو تم استبدالها بغيرها !!» .

وقال الدكتور لويس عوض عنه : «كان الجمهور يستهويه الملبأ أكثر مما يستهويه قدر الممثل ولذلك ، كان من العسير على أي جوق أن يجد لنفسه مكاناً بجوار الشيخ سلامة» . وقالت مطربتنا أم كلثوم : «هل أنا المسئولة حقاً عن اختفاء المسرح الغنائي في مصر ؟ ، وهل صحيح أننا عرفنا

- عاد سيد درويش إلى الإسكندرية واستمر فيها سنوات الحرب العالمية الأولى ، وكان إذا كسدت سوق الغناء انتقل ليعمل عاملاً أو كاتب حسابات في متجر

للأثاثات القديمة الذي يملكه زوج أخته الكبرى .

سنة ١٩١٧ انتقل سيد درويش إلى القاهرة سعياً وراء الشهرة والنجاح فاستعان به أول الأمر عمر



## مصرولوجية سيد درويش الموسيقية

البغايا السكندري في آخر المطاف، ثم شاء الله أن ينصلح حاله طبيعياً وفنياً، إذ حدث أن وقع في يده عدد من جريدة «السيف» القاهرية وفيه زجل للأديب الوطني بديع خيرى عن ضرورة الحرص على ربط العلاقة الأخوية بين شعبى وادى النيل فى مصر والسودان، وقد نظم باللهجة السودانية العربية ومن البحر الشعري الذى يغرى الموهبة الموسيقية اللامعة بالتناول وبالتلحين والنشر، فتناوله صاحبنا بمزاج رائع وبما ينبغى له من نغم صادق فى أفريقية اللون التعبيري، ويعيننا عن تنريكات اللث والعجن والمط، فكان أن هدته بصيرته إلى زيارة مشارب «البوطة» عدة مرات للتشيع من أسلوب أهازيج الزبائن النوبيين والسودانيين وبالتالي أمكنه أن يلحن «الدنج دنج دنجى» من المقام الخماسى الأفريقى - pen taticonic وبإيقاعه الإفريقى الطروب بدلا من تنريكات «القارجفار» والعرضبار «وطالكفرار» مثلا وبذلك يعتبر الثانى العظيم سيد درويش وبديع خيرى فى هذا «الدنج دنجى» أول من زرع فى بيلتنا النغمية المعاصرة شتلات المذهب القومى Nationalism تاريخيا !!

وكان أن سمعت القاهرة بالنبا العظيم «الدنج دنجى دنجى» وشغفت باحتفائه كما قرره سعد زغلول باشا فى افتتاح التجمعات الوجدية، فانتشر لسيد درويش حديث طويل عريض فى القاهرة، وتعددت سفرات وفود المهنيين له فى الاسكندرية ومن بينهم الأديب الوطنى بديع خيرى صاحب النظم والذى أبلغه عن مدى تأثير اللثاء القاهرى على إبداعه الغير مسبوق، وبما ينتظره فى عاصمة البلاد المركزية من مستقبل مثير ومضمون، فأخذ صاحبنا قراراً فى نفسه بالهجرة للإقامة نهائيا فى القاهرة واستمع السامعون لصدى هذا القرار فى دوره المشهور والمسجل بصوته على اسطوانة ميشيان رقم ٤٠٠١/٧٠٠ عبارات:

يوم تركت الحب كان لى

فى مجال الأنس جانب

ورأيت المجد عاد لى

بعد ما كان عنى غايب

مين يصدق بعد مبل

إنى أقول الهجر واجب ؟

سنة ١٩٠٥ - وعمره ثلاثة عشر عاما - تم إلحاقه بالمعهد الدينى السكندري بمقر مسجد أبى العباس لمقررات السنة الأولى، وفى مسجد الشورى لمقررات السنة الثانية مع إتمام حفظ القرآن الكريم وتجويده، وفى هذه المرحلة أوتى فرصة إشهار آذان الصلوات بحنجرته، كما لقى من أساتذته

المشايع من شجعه على ممارسة الترنيل النغمية للقرآن الكريم، وعلى ضرورة التزود من أساليب كبار «صبيحة» المدينة ومن أدائهم للتواشيح الدينية، حتى مستوى المشاركة معهم بالترديد بين الحين والحين، وحدث أن مات والده تاركا أسرته شبيخا الصغير بحمولة أعبائها المعيشية التى اضطرنه إلى العمل ليلا أيضا فى جوقه طرب بإحدى المقاهى ليردد للحن الشيخ سلامة حجازى، غير أن سوء الحظ فاجأه بحل هذه الجوقه فاضطر شبيخا للعمل مع أحد مقاولي المعمار وأن يكشف فيه هذا المقاول موهبة إجادة الأداء الغنائى والفلكلوريات، وردداه معه بقية العمال بحوية تولد عنها تنشيط زادت به معدلات الانتاج اليومى فاكتفى منه بأداء الحداء وحده بنفس الأجرة وتشاء الظروف السعيدة أن يستمع إليه الأخوان سليم وأمين عطا الله أصحاب إحدى فرق الفن الجواله فيعرضان عليه الالتحاق بفرقتهم فى رحلتها إلى الشام، فيقبل بغير أدنى تردد، وسافر الفتى سيد درويش رحلته الأولى إلى الشام وعمره حينذاك ١٧ عاما وفى عز تأثير «مرحلة البلوغ» الفيزيقي التى تؤثر فى حناجر الذكور - دون الإناث - بخشونة منفرة تفسد الغناء وتستلزم طبيا وفنيا عدم الاجهاد بممارسة الغناء إلا بعد انقضاء هذه المرحلة بدما من سن العشرين فكانت النتيجة أن الفرقة لم تلتفع بشيء من غناء سيد درويش وذلك بعكس سفره مع ذات الفرقة وهو فى سن العشرين ولمدة ثلاث سنوات أدى فيها دوره بما ينبغى فوق (إقادة) من ألوان التنغيم فى عواصم المرحلة المتجولة فى سوريا وبغداد والأناضول بخبرات لها أهميتها فى تأهيل الاحتراف بقدر نافع.

### ب - عن نشاطه السكندري

ما أن عاد سيد درويش من رحلته الثانية متأهلا بحصيلة مثمرة من صقل التدريب والتعرف على ألوان موسيقية مفيدة فى دمشق وبغداد وحلب والموصل وتركيا، حتى أنس فى نفسه كامل القدرة على تكوين فرقة سكندرية خاصة للعمل بالإسكندرية، والتى منتقل بالتالى إلى الخمارات، فإلى حى

الاستعراض الأنظار وعلى - بعد نجاح وذوبع ألحان  
الرغم من فشل الاستعراض  
نحجت ألحانه وأغانيه. الريحاني مع سيد درويش

وصفى فى تلحين مسرحية  
الشيخ وينات الكهرياء.  
- سنة ١٩١٨ تم تعيين سيد  
درويش ملحقاً لفرقة جورج  
أبيض ولحن أول أوبريت وهو  
باسم فيروز شاه، ولقت هذا



## ج - عن الهجرة نهائيا إلى القاهرة



وانتقل الشيخ سيد بنشاطه فعلا للإقامة نهائيا في عاصمة البلاد حيث كانت تنتظره فعلا بفارغ الصبر ليخلصها من تخديرات «المسرح الخليلع الذي استشرى وباءه من صالات عماد الدين التي استولدت نوع هذا المسرح الذي قام على عروض

الابتذال المفززة في القاهرة، ولم يتحرج أصحابه من فاحش القول ولا من تدعير الحركة ونغم استرقاصها، وقد قيل في تبرير ظهوره أن جو مصر حينذاك كان خانقا بسبب الحماية المفروضة والحريات المقيدة والإرهاق الاقتصادي الذي ألهم أعصاب الناس فتخففوا من وطأته يطلب الترفيه والتسالي الخ، غير أن ذلك الاستصحاك الذاهر بالتدعيرات، وتصويب حركة سيقان الرافصات إلى هدف الغرائز السفلى في استكشاشات الجنس SEX، وفي مهازل الفودفيل وانفلانات الفرانكو أراب، كانت قد زادت على كل حد مما دعى شيخ الأزهر في سنة ١٩١٨ إلى إصدار منشوره الرادع بتحريم المسرح الخليلع ودعى الاصلاحيين والنقاد والأدباء وشباب النهضة إلى حشد أقلام نقدهم والاعتراض على المساهر، ويأن يشكلوا جمعيات للمقاومة والتصدي على غرار جماعة «أنصار التمثيل» التي كان من أنشط فرسانها الأديب المسرحي الكبير محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) بكل غزارة تأليفه ونظرياته ودعوته إلى إيجاد مسرح مصري قويم تطبيقا لدعوة مصر للمصريين وبسخونة نقده اللاذع للريحاني بسبب إيغاله في الهزليات «الكشكشوية» وأمثالها، ثم حقق القول بالعمل بتجهيزه لموضوع «أوبريت العشرة الطيبة» عربيا وتقديمها للريحاني نفسه وزاد من قوة هذا الدفع التطوري هجرة سيد درويش للإقامة نهائيا في القاهرة وإسهامه مع تيمور في خلق مصطلحية المسرح الغنائي التعبيري، والتنظيف موضوعا وتلحيننا وتجهيزا، لكي يصبح مستودع البارود لثورة سنة ١٩١٩ ومثيرا فنيا للتعبير الوطني. وابتدأ سيد درويش نشاطه القاهري بتلحين رواية «غيروز شاه» لفرقة جورج أبيض بأسلوب جديد لا خلاعة فيه ولا تطريب فكان محتما أن تسقط لخروجها على مألوف الرفاعات الثودفيلية السائدة، غير أنه برغم ذلك قد استلقت أنظار وأسماع مديري الفرق إلى ما في أسلوب سيد درويش من قدرات تعبيرية جاذبة، فاقبلوا تباعا على تكليفه بالتلحين لهم مما أنعش اقتصادياته، وفتح شهيته على الواسع بتلحين

طائفة من استكشائه الاستعراضية بالروح الشعبي المحلي الذي كان قد ألح على استخدامه النقاد المسرحي الكبير محمد تيمور، وبهذا الطابع انتشرت تلاحينه على الواسع وتلاحقت. وجدير بالتقدير والاشادة أن التزام سيد درويش الإيجابي بصدق التعبير النغمي اقتضاه أن يرتاد منابعة الاجتماعية في أماكن أصحاب الحرف والمهن بل ويتبع الباعة المنجولين ليستلهم من أنغام نداءاتهم على بضائعهم عناصر الصياغة لتلاحينه، وما من شك في أن المواطنين على أيامه استمعوا ففارقوا بعد أن وازنوا - كما ينبغي أن نقارن ونوازن الآن !! - بين تعبيره النغمي عن حياة إنسانية يقطعة ومتحركة، وبين ما كان يروج وينتشر من الألحان الثنائوية التي يتوكأ إيقاعها الرومانتيزمي في التماسات الوصال عند اعتاب الحبيب بعد التوجع من صدوده ومن طول هجراته، ومن لوم طواير العزال، وهذا كله ما لم يتم اختصار الموضوع من أصله بإطلاق شعار الغرائز السفلى فورا بقطايق التعهر !! وكذلك ما أن استفاد سيد درويش من مواظبته على حضور كافة مواسم الأوبرا والبالية ! وما لا حظه من انساع الهوة بين الاصطحاب الأوركستراي وبين سلبيات أدوات «التخت» ومعوقات «الربعية» وعجزها عن استيفاء إمكانات التنغيم بالامتزاج الهارموني ويتعدد الألحان، حتى أدار ظهره نهائيا للتخت بمحتوياته «وترلم لماته» وعهد بالتعبير في مسرحه إلى فريق أوركستراي حضاري له قيادته، ويعزف أفراد من تدوينات موسيقية جهزها له الاخصائيون تلافيا لشطط الارتجال وفهلوة الأداء الفوضوي، وبكل هذه النقلة الحضارية الواسعة واللازمة قدم لنا مسرحه التنظيف موضوعا وصياغة وتجهيزا وأداء وهدفا بحيث أصبح - كما عرفناه - مثيرا فنيا لآمال وآلام الوطن بعون من شخصيات ثقافية ووطنية مثلى عرفنا منهم الأساتذة الكبار : بدیع خیری ، بزم التوتسي ، محمد تيمور ، وبهم ومعهم بلغت نظافة التعبير الجديد واللازم حدا وصل به حال «القططوقة» الشائنة إياها إلى أن تتطهر من آثارها فتزود دورا وطنيا بوجوب ترابط عنصرى الأمة مسلمين وأقباطا أن يتوحدوا دائما في الوطن كالعهد بهم لكسب معارك الاستقلال السياسي والاقتصادي (أهو ده اللي صار) وبكل هذه العناصر التجديدية انطلق مسرح سيد درويش الغنائي متطورا وهادفا في تغذية مشاعر المواطنين بشحنات جماعية من ألحان «التحفية أهل اللطافة والمفهومية» وألحان «الموظفين والكتبة



سيد درويش

براتب قدره ٤٠ جنيهاً، ولحن سيد درويش لفرقة الريحاني مجموعة من

الاستعراضات منها استعراض «ولو» وكان مطلعته شكوي جماعة السقايبين. - وكانت بادرة غير مسبوقة حين أخذ سيد درويش يعبر من خلال المسرح عن



## مصرولوجية سيد درويش الموسيقية

ختام الفصل الأول من أوبريت شهرزاد بمحاولة فريدة من تأليف لحنين مختلفين معنى ومبنى، وكلاهما ينشدان في وقت واحد، إذ يهزج زعيلة في إحداها بشجاعته وثقته بالنصر، بينما يغنى شائلوه في الناحية الأخرى من المسرح في نفس الوقت مؤكدين خيبته وهم يرددون «موش راح تنفع ولا تتمتع، وهذه المحاولة الجريئة من التأليف الكنتراپنطي دون أن يكون سيد درويش قد درس حرفاً واحداً في هذا الباب العويص من أبواب الموسيقى، كان دليلاً - إن أعوزنا الدليل - على روح موسيقى أصيل لا يفتن بالسير في الدرب المقسوم، وإنما يتوثب دائماً ليسلك معارج التجديد».

ويقول الأستاذ الكبير يحيى حقي: «ما أكثر فضل السيد درويش علينا، إنه لم يقدم للشعب نصوصاً يغنى بها فحسب، بل عمر قلوب أبنائه جميعاً بهجة مشعة بعد أن انتشرت هذه الأغاني الجماعية بينهم كالحريق وأخذوا يرددونها باستمتاع كبير ويتجهم بثلوه ابتسام، وسر هذه البهجة أن سيد درويش - نسياً مع مسرح كشكش بك - أقام تلحينه لهذه الألحان الجماعية على الرسم الكاريكاتيري الملتقط من كل طائفة طباعها التي يتندر بها الناس، وأبرزها إلى الناس في ألقائه بطرف وخفة دم. وحين تستعرض هذه الأغاني الجماعية - يخيّل إليك أن سيد درويش قد عاش مع جميع هذه الطوائف عن قرب وخبر أصواتها وسهر مع بعضها، وسكر أو حشش مع بعضها، وشرب البوظة في قرعة مع أنصارها وكأنما تجرى في عروقه دماء سودانية ويونانية وإيرانية، وأزعم أن تلحين السيد درويش لهذه الأغاني الجماعية «الكشكشوية»، على النهج الكاريكاتوري، هو الذي فتح أمامه الطريق للقيام بدوره الخطر في الموسيقى العربية بتحويلها من التطريب الصرف إلى التعبير، والآن:

هل لا يثور سؤال مشروع عما إذا كان لدينا قوميون آخرون في تاريخ موسيقانا الحديثة ولهم دور يناظر قومية سيد درويش؟! والرد علمياً أنه من المعقول تماماً أن الإجابة المقنعة على مثل هذا السؤال تجيء ميسورة بعد القيام بعملية فحص محايد لأدوار المشاهير في عمرهم الفني، ومدى انفعالهم بحوادث الوطن الكبرى في هذا العمر، أو ترك هذا الواجب لغيرهم، وما من شك في أن حوادث الاحتلال الإنجليزي لمصرنا في سنة ١٨٨٢، ووقع حوادث المشائق في قرية دنشواي المشهورة سنة ١٩٠٦، وفضائع السلطة الإنجليزية في بلادنا سنة ١٩١٤، وانتفاضتنا الثورية بطلب

العموميين، وأرباب الحرف من صناع «القلل الفناوي، ومن «الشياطين» و«السقاين»، والعرجية»، وبقية كل قوى الشعب العامل لا الخامل، وانفرد مسرحه بطول تاريخ المجتمع المصري في عمل حساب لأهالي الشوارع والحواري والقرى والنجوع ليقولوا رأيهم سلباً أو إيجاباً في مجريات أمور البلد

وعلى لسان أمثال كل من: سلامة، وأبو صلاح، وزعيلة وحتى الزعبلأوى!! ويستلقت النظر بشدة أنه لم يكن هينا على الاستعمار الإنجليزي والتركى في مصر أن ينقل مذهب سيد درويش في أن يجعل الموسيقى سلاحاً شعبياً ضد الاحتلال والسراي والإقطاع والاستغلال، فاتهموه «بالفرجة»، و«بتعميع الموسيقى الشرقية الأصلية»، وزادوا فراحوا يسلطون على مسرح الریحاني أثناء عروضة لأوبريت العشرة الطيبة أقلام الصحف التي كانت تنطق بلسان دار الحماية، وإلى الحد الذي هاجموا فيه صحيفة الأهرام التي نشرت إعلاناً عن إحدى العروض، ثم زادوا أيضاً فكانوا يرسلون طوائف المخربين ليتصايحوا بالاحتجاج على السخرية من الممالك، وهذا فضلاً عن شهادة الأديب محمود تيمور بأن أخاه الذي قام بتأليف موضوع العشرة الطيبة - وهو وطني ومن أرومة تركية عريقة - لم يسلم من لوم خديوي كاد يبلغ حد النكمة عليه بسبب مشاركته في إنتاج هذا العمل الساخر من الأتراك، وما من شك في أن نفس هذا الموقف الأجنب المضاد بحسب سيد درويش ولقيمة فنه القومي.

والجدير بالذكر أن كبار الباحثين والأخصائيين والنقاد يميزون من كل إنتاج سيد درويش أوبريتاته الثلاثة: العشرة الطيبة، شهرزاد، والباروكية، ويعتبرونها قمة التطور المصري المتحضر موضوعاً وتجهيزاً، ومع ما في ذلك من صواب فني، فإنه ينبغي أيضاً أن نرصد بكل التقدير - ومع الفارق طبعاً - كل بقية إنتاجه المسرحي في فترة سنواته القاهرية الستة حتى رحيله إلى الرفيق الأعلى في الخامس عشر من سبتمبر سنة ١٩٢٣، وفيما يختص بتقييم هذا الإنتاج نجد هذه التقديرات لشخصيات لها وزنها:

فيقول المستشرق إدوارد لويس: «إن الشيخ سيد درويش بنبوغه وثقته في نفسه، يعتبر مرحلة إنقلاب شاق تمثل في النهضة العلمية للشعب المصري، فلقد نفخ في موسيقى بلاده روحاً جديدة كل الجدة واستطاع أن يرتفع بها إلى مستوى يستطيع معه المواطن أن يعبر بها عن عواطفه ووزعائه». ويقول الدكتور حسين فوزي: «لقد قام سيد درويش في

طوائف الشعب المختلفة والحشاشين.. الخ، فوضع لكل كالتشيالين والجرسونات فئة ما يناسبها من ألحان. كما والموظفين والخواجات أن ألحانه جاءت معبرة عن

ظروف المجتمع وإيقاع الحياة اليومية بأفراحها وأحزانها. عبر بألحانه عن ثورة ١٩١٩ أزجال بديع خيرى. والتي جاءت تجسداً لتضال الشعب وكفاحه من خلال



كان أديبا ومثقفا ، وقام برحلته إلى إيطاليا للاستطلاع والتزود الموسيقى ، وألف مرجعا مشهورا في الثقافة الموسيقية والدعوة إلى استخدام التدوين الموسيقي واستبدال التخت بالاوركسترا العصرية وسنجدته قد عايش وقوع الاحتلال الإنجليزي وعمره ٢١ عاما ، وحادثة دنشواي وعمره ٣٦ وحادث السلطة وعمره ٤٤ عاما ، وثورة سنة ١٩١٩ وعمره ٤٩ عاما واقتصر جميع إنتاجه تلحين الموشحات والاهتمام بتدوينها ، وأيضا بالتلحين والتقليد للمسرحيات الغنائية فحسب ، وواضح إذن أن نتيجة هذا الفحص الاستقرائي المحايد تسفر عن تمييز فناننا سيد درويش وحده ، أليس كذلك ؟ ■



الاستقلال في سنة ١٩١٩ ، تصلح مقياساً نموذجياً للفحص عن المشاركة أو عدمها ، فهيا نجرب إذن أولا مع دور الشيخ محمد عبد الرحيم المصلوب (١٧٩٣-١٩٢٨) الذي كان شيخا يثولي في الأزهر تدرّس تلاوة القرآن الكريم وتجويده ، وصار رئيساً للنادي منشدي الأذكار الصوفية ، وأستاذا مباشراً لعبده الحامولي: سنجدته قد عايش ضرب الإسكندرية والاحتلال وحوادث السلطة الإنجليزية سنة ١٩١٤ ، وفظائع دنشواي في سنة ١٩٠٦ وحوادث ثورة سنة ١٩١٩ ومع كل ذلك ظلت قائمة إنتاجه بطول عمره الفني وقفاً على الغرام والغزل والمدح والالتياح ولا شيء بعد !!

وثانياً مع المغني عبده الحامولي (١٨٤١-١٩٠٦) الذي كان مطرباً رسمياً لسراي الخديوي إسماعيل ، وتم إيفاده إلى تركيا أكثر من مرة للتدريب على التشريك وافتتاح العمل المدعوم به في بلادنا ، ولم يفتح فمه الغنائي بغير الغزل والحب والمدح اللهم إلا مرة واحدة تغنى فيها بدور لمحمد عثمان عن طلب الاستقلال بتشريك رائق المزاج مفعم بترديدات التطريب التركي !!

وثالثا الملحن محمد عثمان (١٨٥٥-١٩٠٠) الذي سافر أيضا إلى الأستانة وعاد بزخارف الهندك والرنك (الترديد النظريبي) ، وبالنأوهات (آه آه) والاستغاثات الغرامية (أمان .. أمان) ومن الثابت أنه أسهم بغنائه علنا في التشجيع على العربيين أثناء محاكمتهم بعد الهزيمة ، كما روى عنه العقاد بأن عبد الله النديم كان يترصده في الأفراح التي يغنى فيها كي يخطب في جماهيره بتأييد عربي ، وسنجدته قد عايش وقوع الاحتلال الإنجليزي وعمره ٢٦ عاماً دون أدنى بادرة منه بالانفعال المطلوب.

ورابعا مع الملحن داود حسني (١٨٧١-١٩٣٧) الذي قيل أنه مارس الغناء مبكراً جداً في سن السابعة ، وقيل أن الإمام محمد عبده قد باركه وتبأ له بعد أن سمعه يغنى !! ، وهو الذي أجهد نفسه وصحته في تلحين أوبرا شمشون ودليلة اليهودية ، وسنجد أنه قد عايش وقوع الاحتلال الإنجليزي وعمره ١١ سنة ، كما عايش حادثة دنشواي وعمره ٣٦ عاماً ، وأيضا حوادث السلطة وعمره ٤٣ عاماً ، وكذلك ثورة مصر سنة ١٩١٩ وعمره ٤٨ عاماً وعاش كل عمره على تلاحين الغزل والعشق والطقاطيق من مستوى عصفوري يا أمه عصفوري !!

وخامسا الملحن كامل الخلعي (١٨٧٠-١٩٣٨) اشتهر بأنه

### المراجع :

- ١ - محمد تيمور ، طلائع المسرح العربي ، مكتبة الآداب بالقاهرة سنة ١٩٣٦ .
- ٢ - د. أحمد شمس الدين الحجاجي ، العرب وفن المسرح المكتبة الثقافية - ٣٢٥ - بالقاهرة .
- ٣ - حلمي عبد الجواد الحجاجي ، المسرح العربي رواه ونجومه مطبعة مرسى بالقاهرة سنة ١٩٦٩ .
- ٤ - محمد محمود دواره ، سيد درويش صوت الشعب مطبوعات مكتبة الفن .
- ٥ - محمد السيد عيد ، عصر المسرح الغنائي ، مجلة الثقافة الجديدة العدد ٤٢ مارس سنة ١٩٩٢ .
- ٦ - د. حسين فوزي ، نص كلمته في ذكرى سيد درويش بالإذاعة يوم ١٥/٩/١٩٤٩ مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش .
- ٧ - يحيى حقى ، الكاريكاتير في موسيقى سيد درويش - مؤلفات يحيى حقى - العدد ٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ .
- ٨ - إبراهيم زكي خورشيد ، المسرح الغنائي ، بحث مقدم إلى شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة في سنة ١٩٨٣ .
- ٩ - د. محمود الحفنى ، سيد درويش ، حياته وعبقريته أعلام العرب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي .
- ١٠ - فرج العنترى ، في الذوق الموسيقي: مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٧ .
- ١١ - فرج العنترى ، ذوق أعمال المسرح الغنائي : كتاب النقد والذوق الموسيقي مكتبة دار الكلمة ط. سنة ٢٠٠٠ بالقاهرة .
- ١٢ - المجالس القومية المتخصصة: تقرير المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب والإعلام عن «المسرح الغنائي المصري ومستقبله» الدورة الخامسة ، الكتاب رقم ١٦٥ .

محمد .  
- سنة ١٩٢٠ بلغ سيد درويش له نوعاً من التوافق  
قمة نضوجه الفني حين شرع والامتزاج بين الأغنية

- في ٢٩ مايو سنة ١٩١٩  
تزوج سيد درويش من  
الست جلييلة عبد الرحيم





حين نتمعن النظر في تاريخنا الثقافي عبر ما يزيد عن قرن كامل، يتبين بوضوح أن البعض من الأعمال استطاع التغلغل في ذاكرة الأجيال، بفضل قدرة تركيبه اللغني على إثارة وتحفيز مستويات عدة من المعنى لدى المتلقي. ولربما يمضي وقت طويل قبل أن يتاح لعمل ما - كان قد انداح في لجة السكون - أن ينقش عن كاهله غبار السنين وينهض من رقدته باعثاً في وجدان الناس سيلاً دافقاً من الهواجس والتداعيات. ففي أوساط عقد الستينات من القرن الماضي ولدى تقديم فرقة الموسيقى العربية - بقيادة توفيق - لعروضها التي ضمت أعمالاً من التراث الثقافي، فوجيء الجميع بأنهم يتعاملون مع جزء من الماضي لا زال قادراً على التحدث إليهم بلسان حي ونابض يعقب الذكرى، والأهم من ذلك أن قطاعاً واسعاً من الجمهور راح يتلمس في هذه الأعمال صنوفاً من الإيحاءات تنجس ولا يرب مع نمط حياتهم المعاصرة، وتؤكد من ثم صيرورة - ودوام - المعنى الداخلي الذي يسع الفن دوماً أن يثيره في باطن النسيج اللاوعي للذات الإنسانية.



## نظرة تحليلية نقدية في دور:

«يا فؤادي ليه بتعشق»

# جدل المعنى في موسيقى سيد درويش

د. محمد هليل

باحث موسيقى

يحملون في الظلمة منتظرين بزوغ فجر الأمل لكننا حين نلقى بسمعنا إلى صوت مضمخ بالأنين «يا عيني ع اللى ملوش حد طول عمره يقاسي الوجد، مسكين حاله بالمره، لا نملك سوى أن نذرف دموعاً لأننا - برغم تحسن ظروفنا نوعاً - نشعر مثلهم بالقهر، وبالأوقات العصيبة التي يجد المرء فيها أنه غلب على أمره تماماً. هذا هو النبض الأليف الذي ترفدنا به الموسيقى وقيض المعنى الذي يتقطر في أغوارنا، يشيع في أجوائها المكلومة نفحة من عزاء. إن الأعمال التي تتجح في نبش رفاتنا لتدري الدور مجدداً، لهن تلك الأعمال التي اشتعلت على رصيد «المعنى» لا ينضب معيته قط، ونحن بطبيعة الحال لانقص المدلول الحرفي لهنه الكلمة، بقدر ما نستهدف أن نوميء في بنية العمل إلى أن ثمة هاجس يلحق في مستويات مختلفة، منها ما له علاقة بالنص الشعري الملحن، أو الصياغة اللحنية - الإيقاعية - أو الجو الإنفعالي الخاص الذي يسرى في طبقة بالغة العمق ويكتسب طابعاً

لقد اتضح أن هنالك النقاطا رهيفا لنفس المشاعر ولغة الوجدان التي ازدهرت ذات يوم - في كنف الأرقعة والذهاليز والزوايا المعتمة، سواء في القاهرة أو في حواضر الأقاليم طوال الحقبة الفائتة. فما من أحد استمع إلى دور لمحمد عثمان أو موشح لكامل الخلعي أو مطلقه لداود حسنى، إلا وشعر على التو بأن روح أجداده الأقدمين لا تزال مندسة في طوايا ثوبه، متوارية بين اللحم والعظم، وأن صدى لهتهم الحار لا زال يتردد مع أنفاسه. وقد لا تكون - تاريخياً أو حضارياً - قد عشنا نفس حياتهم أو حتى نفس الجدران القديمة التي تقشر ملاوها، وتندلف في الحارات الشحيحة الضوء، ونرقى درجاً خشبياً ذى درابزين مهتز، يقضى إلى مندرة بالطابق العلوى، يترامى منها صوت يندندن بمقطع من أغنية المهدية، أنا رأيت روجي في بسطان .. كان وقتها البدر سلالى، .. وقد لا تكون أيضاً التقينا بأولئك البسطاء اللذين افترشوا الأرض، وناموا ليلتهم على الطوى، أو باتوا

المسرحية، فاستعان بالإيطالي كاسيولي بعيد التوزيع الأوركسترا إلى لألحان «شهرزاد» و«البروك» - استطاع أن يدخل لأول مرة تعدد الأصوات

والتسبيح الدرامي ونقل الموسيقى من مرحلة التخت إلى الأوركسترا ومن التطريب إلى التعبير، وكان سيد درويش أول من اهتم بالتوزيع الآلى لألحانه



عشقت، لتؤكد مدى الإعجاب - الذي قد بلغ أحيانا حد الاندهاش المذهل - بقدرة الملحن على شحن هذه العبارة بطاقة هائلة من الشحن والالتصاع . ولنا نمازى فضلا عن ذلك في أن الشكل التقني الذي ابتدعه سيد درويش كرداء أضاف لجوهر إلهاماته اللحنية ، كان يعول في التصميم على طرائق في المعالجة لم يتوصل بعد أي ملحن غيره . ربما باستثناء عبدالوهاب - إلى ابتكار ما يماثلها من حيث الحبكة وقوة التصميم ، وعندما يحين وقت انحسار موجة التسطيع السردى في تناوله . ونقد - أعماله الغنائية ، وبقدر تمنهج التحليل النقدي أن ينال بعض الخطوة لدى دارسينا الأجلاء ، فليسوف يبدو جليا أن ألحان سيد درويش تعرض على مستمعها الحفيف رهطا من المعالجات التقنية التي تبهر العقل بما تنطوي عليه من إحكام الصنعة . كما وأنه عندما تحين الفرصة في سياق هذا البحث لاستعراض مرآب فنائنا العبقري في مجال صياغة ألحانه خصوصا ، فليسوف يتضح أنها تقوم - على عكس ما ينصوهر البعض - على ركائز من الإبداع الحقيقي والمخيلة الواسعة ، وليست مجرد فعلا من أفعال الموهبة الطفوية أو الاستعداد البدائي . وعلى أننا قد لانفطن على مستوى جماهيري - أو حتى نخبوي - إلى فحوى هذه المعالجات ومقدار قناعتها ، لكننا في الوضع العادي الذي نقرره ذائقنا السمعية قادرون على تلقي ما تنبئه من ردود فعل معنوية (أي ذات صلة بما يتسرب فينا من المعنى) . بل ويحتاج لنا أن نستشعر مدى ما تحويه قيمها من منطق وجمال بصرف النظر عن المصطلح الفني الذي تصوغ فيه تجربتها التذوقية . أما في الإطار الروحي الذي وصفناه بالمفارقة فينتج لنا ضرب آخر من المعنى يقول عنه ايتن سوريو في كتابه الذائع الصيت «تقابل الفنون» أنه «يتم عن مستوى جديد قياسا بما عرفناه من مستويات» ويعبر عن «مضمون يستحيل الإفصاح عنه» ومع أن هذا المضمون قد يكون سرا خادعا أو حضورا واقعا لنوع من الوجود المسامي ، لكنه يتعين علينا أن «نسجله لحساب العمل الفني بوصفه جزء لا يتجزأ من كيانه» لأنه هو الذي يعين العمل على مد «أجنحته إلى أبعد ما يطيق الكائن من حدود لا يتطرق إليها الشك» (١) ويجزم الذين استمعوا مليا إلى أعمال سيد درويش خاصة أدواره العشرة ، وألحانه للمسرح الغنائي، أنها تحوى في سياقها مواضع تلوح لنا عن بعد بأن ثمة معان غامضة ، ولما كنا نشعر بوقعها الخافت يتسرب إلى أعماقنا كرجع الصدى ، ودون أن نجد لها تبريرا في كلمات النص أو حتى في الضرورات الجمالية التي يستوجبها فن وصياغة الألحان ، لذا فنحن نخنار بإزائها خاصة حين يستعصى علينا وصفها بالشكل الملائم ، ومما يزيد الأمر صعوبة أننا لا نجد إجماعا لدى أغلب المنلقين على طبيعة هذا النزاع القابع في عمق الموسيقى ، بل ولربما عجز البعض عن استقباله أو تلقيه حتى ليتعزز لديهم الميل إلى طرحه جانبا .

تلك هي مستويات المعنى الثلاث التي نجدها غالبا ماثلت حيلنا في معظم ألحان سيد درويش ، وما يهمنا أن نقرره توا أن هذه المستويات تتواجد بصورة متداخلة وفي حالة اعتراك جدلي يقبل



روحيا أو مينا فيزيقا مفارقا .

وفي أعمال سيد درويش يستوقف الدارس المدقق أن قدرتها على مقارعة الخطوب وتملكها غير العادي لوجدان المستمع إنما يعزى في المقام الأول إلى كونها تعد مصدرا لثراء متجدد من الدلالات وردود الفعل العقلية والمشاعرية . فمن جهة يمكننا ملاحظة أن مؤلفها هو أكثر مؤلفي - أو ملحنى - جيله والأجيال السابقة قدرة على استعمار حساسية الكلمة المصاحبة لألحانه وإيجاد المرادف النغمي لها ، بل ولعله أن يكون الملحن الوحيد الذي يتبادر إلى ذهن الناقد حين يراد منه التدليل على قسوة «الصدق الفني» أو ما اصطلح على تسميته في أوساط المثقفين «بدقة التعبير عن معنى النص» ، وهناك فقرات بعينها مفتحة من أعماله يتخذها الدارسون أمثلة للبراعة التي تهبأ للملحن المصري أن يحققها في مجال إيصال المضمون النفسي والعاطفي للشعر الذي يتوفر على تلحينه ، فقد اعتدنا على سبيل المثال أن نستحضر دوره الشهير «آه .. أنا

وقدم ٣ أوبريتات كان يؤدي سنة ١٩٢٣ سافر إلى فيها دور الفني الأول . الإسكندرية ليكون في - في حوالى منتصف سبتمبر استقبال الزعيم سعد زغلول

الهارموني ، حيث تؤدي وقت واحد . - سنة ١٩٢١ كون سيد درويش فرقة خاصة باسمه الفرقة الألحان في أكثر من صوت وأكثر من معنى في



## جدل المعنى في موسيقى سيد درويش

الاعتراف بحيله وأشواقه ، وأنه لازال في لحظات الانتظار يتساءل : قول لى أمتى أفرح أمتى .. من بعاذك داب قواذى .

وقد يبدو لنا من الأنسب أن ننحى جانباً مثل تلك الآراء التي تقتصر على الربط بين حركات النغم فى موسيقى أدوار سيد درويش ومعانى الألفاظ ، ونتجه إلى الحجة المعارضة التي تقرر بأنه «فى الموسيقى المؤلف لتؤدى بمصاحبة كلمات فإن محتوى النص (أى الأفكار والمشاعر والصور التي يحويها) تكون ظاهرة للعيان على نحو أو آخر ، لكن الموسيقى نفسها تكون قادرة على الانفصال عن - أو الهيمنة على - النص ، وهى تكتسب فى العادة قوة خاصة إذا كانت مناقضة - لا مساندة - له . ونفردنا هذه الحجة إلى التسليم بأن المؤلف الموسيقى - أو الملحن - يجد نفسه بإزاء ثلاث احتمالات ، فإما أن يضفى على عمله مدلولاً خاصاً - مستمداً من أفكار ومشاعر النص - ويعبر عنه بحركات نغمية لا يمكن استبدالها بغيرها وأما أن يتخلى عن مثل هذا التخطيط ويوجه كل همه لمسألة البناء الموسيقى فحسب لكنه يستطيع أن يحقق مدى - أبعد وهو الاحتمال الثالث - إذا ما أولى عناية لجانبى التأليف : أى التعبير عن المحتوى زائد حرصه على مواصفات البناء .

وبعيداً عن المغزى المستخلص من هذه النتيجة ، فلماذا من الأخذ بعين الاعتبار الظاهرة التالية التي شهدتها تاريخ الموسيقى المصرية وبالأذات فى فترة ما قبل ازدهار المسرح الغنائى ، إذ لم يكن الملحن معنياً عموماً وهو يصدد معالجاته للقوالب التقليدية - كالتموشة والمقطوعة والدور - إلا بالتعبير عن دوافعه الموسيقية فى المقام الأول ، بمعنى أن توحيه الإقصاد عن مفردات النص الشعري كان أقل بكثير من نغانيه فى إبراز القيم الجمالية - سواء تعلق الأمر بتصميم اللحن أو بكييفات الأداء الصوتى ذاته - وليس أدل على ذلك من لجوئه أثناء الغناء إلى التكرار المفرط وكسر العبارات اللغوية بصورة كانت تؤدى دائماً إلى الإخلال بمعناها . هذا علاوة على الإسراف فى استخدام وسائل الزخرفة والمعدات الصوتية التي لم تكن تهدف فى الواقع إلا إلى إظهار براعة المعنى ، ناهيك عما يلاحظ من إقحام بعض الألفاظ العدمية المعنى فى نصيب السياق - مثل أه ويا ليل يا عين وجانم يا لاللى - بغية الإفادة منها فى عمل صياغات وتراكيب بتطبيقات التصميم النهائية للعمل . كما أن النصوص الملحنة لم تكن فى أحوال كثيرة على مستوى من الجودة بحيث تفرض على الملحن التزاماً قسرياً - يصعب التحلل منه - بالتعبير عن مضمونها الخاص وبالفقر الذي يمكن أن يؤثر فى النهاية على الشكل الغنى أو القالب ، بل لعلنا نلاحظ على العكس أن ما اتصفقت به نصوص الأغاني فى تلك المرحلة من ضعف باد فى صياغتها اللغوية وهبوط فى دلالاتها ومزاميتها ، كانا السند الأقوى الذي اعتمد عليه النقد فى النيل من سمعة الفنان وإثارة الريب حول مقاصده الأخلاقية والإبداعية على السواء ، ولربما وسعنا فى هذا الصدد أن نحيل القارئ إلى

بمفهوم الفعل والانفعال ، بمعنى أنه لا يوجد أى مستوى للمعنى فى العمل الفني يمكن أن ينفصل كلياً أو يتحقق بمعزل عن أحد أو كلا المستويين الآخرين ، وإنما تعمل ثلاثتها بصورة متآزرة على خلق حالة من الإدراك والتأثر الوجداني يقود المستمع قادراً معها على تلمس مدى ما تتصف به من خصوصية وامتلاء . وفى محاولة منا لتبسيط الضوء على جدل المعنى فى موسيقى سيد

درويش تخيرنا واحداً من أفضل أعماله المبكرة وهو دور «يا قواذى ليه بتعشق» الذي وإن لم يلق ذيوفاً كبيراً فى بيئتنا الثقافية لكنه يبقى عالفاً بالذهن كقرينة هامة على وجود عمل توافرت فى بنيته كل مقومات المعنى الضرورية : أقصد المعنى العاطفى المحدد بكلمات النص ، والمعنى الموسيقي المترتب على أفانين المعالجة ، والمعنى الروحي الذي يصعب تكديده .

ومعلوم تاريخياً أن سيد درويش فرغ من تلحين أدواره العشر أثناء إقامته بالإسكندرية وقبل مجيئه إلى القاهرة عام ١٩١٧ ، ومعروف أيضاً أن تلحيته لهذه الأدوار - أو تغالبيتها - ارتبط بقصة حبه الذاتية لإحدى الغانيات ، ولذلك يفترض أن يكون الدافع الأساسي لتلحينها هو «التعبير» عن نواجع الحب التي إسمرت فى قلبه وفيما يخص الدور الذي اختارناه لإثبات فرضيتنا الأولية عن الجدل القائم بين مستويات المعنى ، فإن نجل الفنان يقرر فى كتابه «من أجل أبى .. سيد درويش» - أنه لما بدأ الصراع فى نفس الفنان يحتدم تارة ثم يهدأ .. كان لابد من إطلاق هذا التحذير الصادر من العقل إلى القلب :

يا قواذى ليه بتعشق

الحبيب قاسى عليه

قلبه ظالم لم يبشفق

أنا صابرة الأسى

خايف أشكى من صدوده

يفرحوا عزالى فيه

...

يا حبيبى جد بنظرة

يكفى تيهك والدلال

من بعاذك داب قواذى

أمتى أفرح بالوصول

قلبي حبك وأنت عارف

إني مغرم بالجمال

ويتعجب الابن - الأستاذ حسن درويش - من القدرة التعبيرية التي أظهرها والده فى تلاعبه بألفاظ الدور وحسن تصرفه فى اختيار الجمل الغنائية ، والنسق الذي اتبعه فى ربطها بالمعاني ، فيجعلنا نحس فى أدائه بالاستعطاف الهادئ غير المبتذل وهو يغنى : من بعاذك داب قواذى .. يا حبيبى جد بنظرة . وحين أراد أن يعبر عن فرحة الأمل فى الوصول أضاف من خياله كلمة «قولى لى» وكأنه فى حوار مع من يحب .. وفى نهاية الدور يقرر

الفرق التي لحن لها سيد درويش من سنة ١٩١٧ حتى سنة ١٩٢٣ :

أعمال  
سيد درويش

العائد من المنفى، لكنه أصيب بنوبة قلبية مفاجئة فى مساء ١٤ سبتمبر وتوفي



ومعنى روحى يتوجه بالخطاب إلى منطقة غائرة فى عمق الذات ، ولكى نبرهن على صديق هذه الفرضية دعونا نتخير الفقرة فى مستهل الدور لنرى كيف يتعامل الملحن مع المعنيين الأولين - الشعورى والموسيقى الخالص - قبلما يعطى الإشارة للمعنى الثالث - الروحى - كى يشرع فى تكثيف ظله المرافق منذ البداية :



نصوص الألحان التى غنتها منيرة المهدية وعبد اللطيف البنا بوجه خاص .

وفى موسيقى دور ، يا فؤادى ليه بتعشق ، كما فى غيره من الأدوار - يسهل تبين أن شكل العمل الفنى مسألة أكبر من أن تكون وسيلة لإيلاج مضمون النص الذى لم يزد فى هذه الحالة عن كونه نظاما محدود القيمة من الوجهة الأدبية . بل ويتضح أن ما اشتملت

عليه هذه الموسيقى من تراكيب لحنية وإيقاعية لهى فى الواقع نوع من الحلول المقترحة فى مواجهة الصعوبات التى لم تنشأ عن المحتوى الشعورى والعاطفى فحسب ، وإنما اتبعت أساسا من رغبة الفنان فى التغلب على مشكلة الشكل الفنى (٢) للعمل . ويمكن القول بعبارة أخرى أن سيد درويش كان راغبا فى توسيع حدود قالب الدور الذى اكتسب شرعية بفضل جهود أجيال من الملحنين السابقين بدرجة تفوق ميله إلى التعبير عن الدوافع الخارجية المستلهمة من النص ، ومع التسليم بأن هذه الدوافع وجدت بالفعل وكان لها دورا مؤثرا فى إملاء ضرورات نغمية عديدة ، لكننا نلاحظ أن جملة التأثيرات الناجمة عن ذلك لم يسعها أن تنزع عن قالب الدور طابعه الشكلى ولا أن تحيله إلى أدوات تعبيرية تخدم النص قبل أى اعتبار . فبقدر ما كانت ألحان سيد درويش المسرحية مهمومة بالتعبير عن الحدث الدرامى والشخصيات إلى الحد الذى ربما ألهاها عن سير فكرة الموسيقى البحث ، ويقدر ما اعتدنا أن نفعل فى تقاطيعه وألحانه الموضوعة على لسان طوائف الحرفيين ، عن تطلعاته الأيدولوجية ، وتأثره بحركة التطور الاجتماعى ، لكننا فى أدواره العشر لا نملك سوى أن ندقق النظر فى أكثر جوانب التجربة إبداعا ، أعنى خصائص اللحن والإيقاع والتحول المقامى ، لأنها هى الأدعى بأن تكون خلاصة التجربة وفحواها العميق ، وذلك رغم انسراحات الذهن التى قد تنجم عنه إلى ما نرصد فى موسيقى هذه الأدوار من أصداء عاطفية ولفعالية ومصادرها كلمات النص الشعرى .

والفرضية التى نحاول طرحها برفق من خلال هذا البحث ،

تتمثل فى القول بأن موسيقى دور ، يا فؤادى ليه بتعشق ، تأبى أن تضحي نهائيا بواحد من مستويات المعنى الثلاث من أجل المستويين الآخرين ، وتكونها تحرص على الجمع بين ثلاثها فى نطاق الرقعة الكلية للعمل - وهو ما يخلع عليها ذلك المظهر الحاشد الفنى - لذا فلا معدى عن الأخذ بمفهوم الجدال الدائر بين معنى شعورى مستمد من النص ، ومعنى موسيقى يتقرر بحسب المعالجات النغمية ،



كلمة «يا فؤادى» وتوظيفها فى خدمة التصميم اللحنى للوحدة الغنائية التى تشغل النصف الأول من الفقرة ، وقد أمكن بفضل هذا التوظيف النجاح تكرار العنصر المكون من الثلاث الاستهلالي مرتين بالمازورة الثانية ، وبدرجة صوتية أدنى فى كل مرة ، لكنه فى حين التزم التكرار الأول بحرفية الملامح ، فقد احتوى التكرار الثانى على نوتتين عبوريتين كما يستكمل بناء الوحدة بالعنصر الذى يملأ الحيز من المازورة (٣) ليست موجودة النوتة الموسيقية (١) إلى المازورة (٣) والذى لا يعدو كونه فقرة سلمية هابطة تحذف منها درجة الـ (صول) وتستقر فى الدرجة (فا) المقترنة بالمقطع (دي) فى كلمة يا فؤادى ولعل ما يستوقفنا هنا أن هذه الكلمة فى مطلع النص لم تكن تستلزم تصرفا لحنيا مطولا كالذى رأيناه ، ما لم تفرضه ضرورات جمالية بحثة قد نبدو لنا غير عابئة نسبيا باستواء المعنى المتمثل فى النداء الموجه من العقل إلى القلب حسب رأى الأستاذ حسن درويش ، كما لعله يتعين القول إن المعنى الموسيقى فى هذا الموضوع يستلزم الفقرة قد فرض نفسه فرضا على المعنى اللغوى ، بعكس ما سنراه يحدث فى نصف الفقرة الأخيرة الذى يخضع لضرورة إبراز معنى التساؤل الملح فى العبارة «ليه بتعشق» بتكرار كلمة «ليه» واقتراثها بدرجتين مسطحتين عالقتين فى الهواء (الدرجة دو الجواب فى ختام المازورة الثالثة ، والدرجة فا بأول المازورة الرابعة) قبل ورود العبارة كاملة ، مقترنة بدرجة جواب الأساس (سى) - مع مجازتها الزخرفية - مما يضيف على التساؤل صبغة الحاسمة ، فضلا عما يشيع من الاضطرابات والحيرة نتيجة إزاحة النبر المشدد عن موضوعه عدة مرات بفعل السكتات والرباطات الزمنية (انظر الشكل الإيقاعى) .

كما حرصت الميلودية على إبراز محتوى النص من خلال وضوح الأداء الصوتى وقدرته المعنى على النطق الفصيح ، وذلك اعتمادا على جملة اعتبارات هامة بينها : وقوع المجال الميلودى - الذى لم يتجاوز البعد السادس الكبير (فا - ري) ، وتركز بصفة خاصة قريبا من الخط الوسط بالمدرج - فى نطاق المجال الأمثل للصوت البشرى ، واحتواء

فرقة عمر وصفى :  
- مسرحية الشيخ وبنات  
الكهرباء ، تأليف فرح  
١٩١٧/٢/٨ .



فرقة جورج أبيض  
- أوبريت فيروز شاه ،  
اقتباس عبد الحليم دلاور

عمر وصفى



جدل المعنى  
فی موسیقی  
سید درویش

المجال الصوتي في هذه الفقرة - بحيث يصل إلى حدود البعد الحادي عشر النام (رى - صول) - واحتوائه عددا من النغمات التي يشق أداءها على المعنى العادي - كدرجتي الماهوران (فا) واليكاه (صول) - أن يعطل ولو مؤقتا مستوى الفعل الإبتاعى الزامى إلى التعبير عن مرامى النص، بل والحد نسبيا من نشاط الحركة المليودية . ويمكن القول بعبارة أخرى أن المرحلة الحالية من السياق استهدفت تحقيق نوع الثروة الانفعالية بالنسبة للدور ككل . ليس بمعنى الانفعال العادي الذي تثيره الكلمات ، ولكن بالمعنى الموسيقى - والميتافيزيقي - المجرد الذي يصعب من ناحية تحديده ، ويقوم من ناحية أخرى على استخدام النغمات الحادة وارتداد منطقة الجوابات ومن المعروف أن «الطبقة الحادة تجرح الصوت ولذا كان الاستغفار بها فترة طويلة ، على النحو الملاحظ في تلك الفقرة مدعاة لإصابة المعنى بالإرهاق ما لم تكن الصياغة المليودية قد توخت المزيد من الحرص فى استعمالها للنوات العالية ، ومن مظاهر هذا الحرص خلو التصميم الينالى من أية أشكال أو تراكيب ذات قيمة ، والاعتماد أساسا على النغمات الطويلة والربط الناعم بين طبقات الصوت ، فضلا عن تفرغ الأداء الغنائى من ألفاظ اللغة ، وتكريسه بالكيفية للتحلق بصفات صوتية واقعة فى حرف الألف الذي يعتبر «أسهل حروف المد وأليها» لأنه يسمح ببقاء الهم مفتوحا أثناء الأداء ويساعد على حرية انتقال الهواء منه .

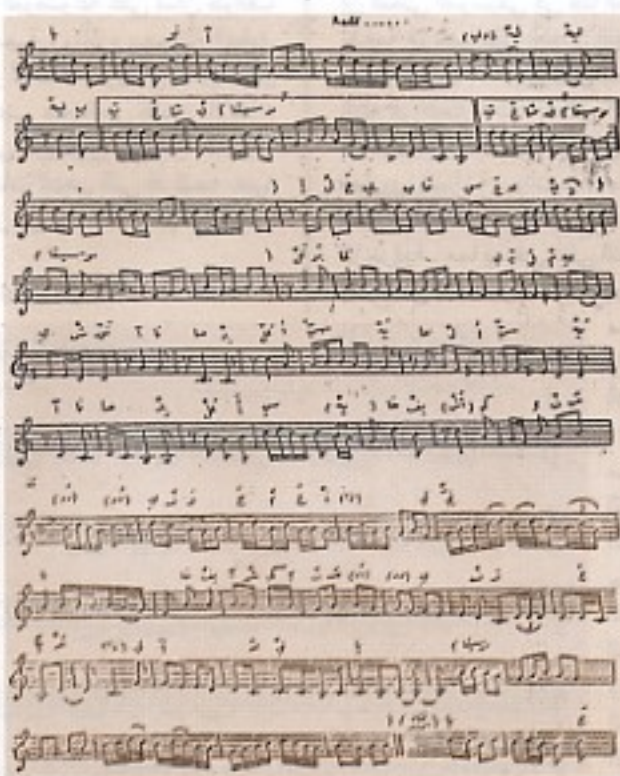
إن فيها نحن نتبين في هذه  
الفقرة ، كيف توقف سريان  
المعنى المباشر الصادر عن النص  
بحكم تعويذ المعنى على أداء  
مجرد آهات تخلو من أية دلالة  
معرفية أو مضمون محدد، وكيف  
اتحصرت إلى حد ما فاعلية القيم  
الموسيقية بفعل الخمول النسبي  
الذي ران على اللحن وتخليه عن  
حيويته الإبداعية خصوصا ، ولم  
يبق بحوزتها أخيرا سوى ما يثيره  
الصعود إلى قمة لحنية عالية، من  
توترات على المستوى النفسى  
والانفعالى ، زائد ما يتولد عن  
اليزاعة فى أداء النغمات  
والتركيب الميلودية الحادة الطيقة  
، من قيم ذات طابع جمالي غاية  
فى البراعة فى الأساس . أو لربما  
صح القول أنه لم يعد بمقدورنا  
سوى أن نعكف على تأمل أن ثمة  
شعور ينتزعها ، ويكشف أمام  
بصريتها حقيقة الوجود التى لا

الخط اللحني على سكتات تساعد على التقاط النفس ،  
 وتمهد للقفزتين : الخامسة الهابطة ( دو - فا ) والرابعة  
 الصاعدة ( فا - سي بيمول ) على الترتيب ،  
 علاوة على التماثل الملاحظ بين وقفات اللحن ،  
 والوقف الطبيعي المستوحى من الإنقاء الشعري العادي .  
 بيد أن الميلودية حرصت أيضا ونفس القدر على إبراز  
 القيم الجمالية ، فالخط اللحني يوازن في تركيبه بين

التغيمات الطويلة والقصيرة ، والحركتين المنفصلة والمنفصلة الدرجات ، كما يحوى بعض القفزات التي لا تخلو من الجزأة ، يضاف إليه الجهد البين لتوكيد طابع مقام العجم عشرين فى أول نوازين بتقديم درجات الثالثة فالأساس فالثالثة ، وبتكرار درجة الأساس بما لا يقل عن سبع مرات ، قبيل اختتام الفقرة فى هذه الدرجة ذاتها .

وقد نلاحظ هنا على الفور أن التفاعل الجدلي انحصر بين مستويين من مستويات المعنى - مضمون النص والضرورات الجمالية - بينما لم يكن للمستوى الثالث حضوراً فاعلاً بنفس المقدار ، وهو عين المصلاك الذي يمكن أن نصادفه في فقرات أخرى كثيرة منها على سبيل المثال فقرة المهااة التالية مع فارق جوهري يتمثل في كون التفاعل ينشأ هذه المرة بين معنيين أحدهما موسيقي خالص ، والثاني روحى غامض إن جاز التعبير

وتتألف الفقرة من عدة مدات صوتية تقع في حرف الألف وتختتم كل منها بحرف الهاء ، وببعضها يجرى إسناد الآء الأولى إلى درجة الماهوران (فا) في زمن مطول بقدر بثلاث من ذوات الثلاث ، فإن الآء الثانية ترتكز في درجة البزك (مى) نصف بيمول) ، رغم ما يشهده الخط اللحني في المازورة الثالثة من تحريك للدرجات بتعارض مع ما سبقه ويؤدي إلى ظهور نموذج لحني في نصف المازورة الأول يتكرر حرفيا في نصفها الثاني ويقوم بوظيفة الربط بين الآء الأولى والثانية ، كما يلاحظ أن الهاء الثالثة بارتكازها في درجة المحيز ، لكنها سرعان ما تغيز من مسلكها بالهبوط إلى نغمة القرار (الدوكاه - رى) عبر الفقرة السلمية ، قبل أن تعاود الصعود مجددا إلى درجة المحيز لتستقر بها . ومن شأن اتساع



فرقة نجيب الريحاني:

- أوبريت قولوا له، تأليف  
بدیع خیری ونجیب

تأليف إبراهيم رمزي وعرضت  
في ١٩١٨/٨/٤ .

وعرضت في  
١٩١٨/٧/٢١.

- اُپریت الہواری،







معدى عن مجابعتها .. وهى أننا صائرنا إلى الزوال !  
ومع أننا - مسوقين برغبتنا في توصيف ذلك  
الشعور المفارق - قد اتجرنا إلى الوقع في مغبة التفسير  
السردي الذي يتعارض - أوليا - مع منهج التحليل ،  
لكننا استكمالا لوجهة نظرنا بهذا الشأن نود الإشارة إلى  
كوننا نشعر في غالبية أدوار سيد درويش - أو أعماله  
الجادة عموما - جوا انفعاليا ذي مذاق خاص ، لا يفتأ

يحوم حولنا طوال الوقت ، رغم أن حضوره يكاثف عادة - كما  
نوهنا - في لحظات الذروة الميلودية ، وبالأدق حين يبلغ الخط  
الحلنى أقصى علوه أو انحاده وفي دور «يا فؤادى ليه بتعشق»  
على وجه الخصوص لا نستطيع أن نتجنب الانغماس في حالة  
وجدانية شديدة وبالنسبة كلما جاوزنا موضعا معينا بالسباق ، يمكن  
علي سبيل المثال - وبخلاف فقرة السهاها التي شرناها تفصيلا  
- الالتقاء بهذه الحالة في ختام المذهب أثناء أداء المقطع «بفرح  
عزالي فيه، ربما يسبب الهبوط المدرج عبر الفقرة السلمية من  
درجة الجهاركاه (فا) إلى درجة عجم العشيران (سى بيمول) .

كما نعاود الالتقاء بها مجددا لدى أداء الفقرة «يكفى نيهك  
والدلال ، يا حبيبى جد بنظرة» وتكرارها المتنوع الذي يسبق  
مرحلة الآهات مباشرة ، ولا ندري أن كان سببها ما اشتمل عليه  
التركيب البنائي من قفزات بالغة الجراءة كالتقفزة من النوى إلى  
المهاورن (صول - فا) أو من الجهاركاه إلى جوابها (فا - فا) ،  
أو لعل السبب أن يكون راجعا إلى التحول من المقام النهاوند كردى  
المصور على النوى إلى جرس الراست على الكردان (ثم إلى مقام  
البياتى في ختام التكرار المتنوع) .

لكنه أيا ما كان السبب ، فلاربع أن المشاعر التي تسنولى  
عليها بكل الموضوعين إنما تنتمي إلى الجو الانفعالي - أو الشعور  
المفارق ذاته الذي عايناه في الآهات ، وسنعود إلى معالنته في  
الختام الأخير لمرحلة التالى (نول يا عين) . ثم في نهاية الهيك  
حين يعمد المغنى إلى تكرار كلمة «داب» أربع مرات مقترنة  
بدرجات الجهاركاه (فا) والنوى (صول) والدوكاه (رى) والعجم  
عشيران (سى بيمول) على الترتيب ، قبل أن يلفظ بعبارة «من  
بعادك داب فؤادى» التي يختتم بها الدور .

نظرا لوجود قاعدة في علم الجمال تقرر بأن الفكرة لا تكسب  
معناها إلا بتعارض مع غيرها من الأفكار ، لذا تنشأ الحاجة إلى  
تيمة مناسبة لمرحلة الآهات يستعيد فيها التركيب الميلودى حيويته  
الإيقاعية والمسافة ، ويتأنف النص الشعري طرح مفرداته القولية  
، وهو ما نراه يتحقق من خلال التيمة التي ترد فوراً في أعقاب  
فقرة المهااة .

بتأمل تركيبها البنائي يستلفت انتباهنا ما يتصف به الشكل  
الاستهلالي - الذى يشغل الحيز من النوار الأول وحتى الدبل  
كروش الأول بالنوار الرابع في المازورة الأولى ، ثم يعاد بدرجة  
أخفض في الجزء التالى - من تدفق حيوى وإيقاعى ، إذا قرن بما  
صادفناه في مرحلة الآهات من أشكال ساكنة ، أما الوقائع في  
الحيز من المازورة (٣) وحتى المازورة (٥) (الكروش الأول) ،

فتؤلف فقرة سلمية هابطة تستقر في درجة البكاه  
(صول) ، في هيئة تتابع لحنى (يعتمد جزؤها الأول في  
زخرفته على تكرار العنصر . بشكل مثلث يرسخ الشعور  
بالحيوية الإيقاعية) ، أما جزؤها الأخير يعول على  
تكرار الثلاثية بقصد زخرفة الدرجة (فا) قبيل هبوطه  
الفورى إلى الدرجة (صول) ، ويختتم اللحن بفقرتين  
سلميتين أقل طولاً تمنى أولاهما مباشرة من الدرجة

(صول) إلى الدرجة (دو) ، والثانية من الدرجة (صول) إلى  
الدرجة ري ٩ . ونسعي الصياغة الميلودية في هذه الفقرة إلى  
تعزيز الروابط بين مستويات المعنى الثلاث ، فمن شأن تمديد  
المقطع «نى» بكلمة نيهك ، والمقطع «لال» بكلمة الدلال ، والمقطع  
«بى» بكلمة يا حبيبى والشكل المتتالي بأول الفقرة ، والآه المنفردة  
، والفقرتين السلميتين الأخيرتين ، من شأن كل أولئك أن يساعد  
على توضيح الأداء الصوتي وإغناء المحتوى الشعري والعاطفى  
لكلمات النص . ومن جهة أخرى ، يعرض علينا تركيب اللحن كما  
وفيرا من النونات الصغيرة والعناصر المبكرة إيقاعا (انظر  
الأشكال) ، كما نرى الخط الحلقى يتقدم بصورة جيدة التوازن على  
هيئة موجات بحيث تتقابل كل حركة صاعدة بأخرى هابطة  
والعكس ، وكل حركة متصلة الدرجات بأخرى منفصلة الدرجات ،  
أما ما تعجز عن وصفه هنا فهو ذلك الشعور بالأسى والخذلان  
الذى يبلغ ذروته لدى ركوز الآه والفقرتين السلميتين تباعا في  
درجات البكاه (صول ١) والراست (دو) والدوكاه (رى) وهو شعور  
نابع من كيفية المعالجة ولا علاقة له البتة بكلمات النص الشعري  
الملحن . وبعد تلك النظرة التحصيلية - على أيجازها الدور  
بافؤادى ليه بتعشق، نرجو أن نكون على إيجازها لقلة من الفقرات  
بدور «يا فؤادى» - وبعد تلك النظرة التحليلية ليه بتعشق قد  
أوضحت أن ألحان سيد درويش تمثل نمطا موسيقيا غنى الدلالة  
(لكونه سعى إلى الجمع في تجزيته بين ثلاث مستويات للمعنى ،  
هذا إن لم تكن هناك مستويات أخرى يمكن أن يسفر عنها البحث  
مستقبلا) وبالقدر الذى يجعلنا نعتقد عموما أن ما ضمن لأعمال  
هذا الفنان خلودها واستمرارها في الزمن ، لهُ على وجه التحديد  
ذلك الغنى الباذخ في الدلالة . ويذكر في المقابل أن تراث  
الموسيقى المصرية شهد ملحنين لا يفلتون عن سيد درويش وربما  
أفوى في إمكانية إضفاء الإثارة النغمية على الحانهم (والإثارة هي  
في التحليل قيمة موسيقية) ، لكنهم لم يتمكنوا قط من الارتقاء إلى  
مستوى قدرته على شحن الحانهم بجرعات كبيرة من المعنى . ولما  
كنا قادرين في أغلب الأحوال على استبيان مقولات الموسيقى  
الحافلة بالإرهاصات الجادة ، وفرزها عن نظيرتها القائمة فحسب  
على الإثارة والتسطيح النغمى ، ولأننا مولعون باستكناه الحقيقة ،  
وراهبون حقا في موسيقى تأثير عقولنا وأرواحنا بوجهها الساطع ،  
لذا نرانا لا نمحص ودنا وتقديرنا إلا للألحان التي كانت مصدر  
سعادة خالصة لنا ذات يوم ، بما اشتملت عليه من معان نافذة  
العمق ■

خيرى ونجيب الريحاني  
وعرضت في ١٩١٩/٧/١٣ .  
-أوبريت رن تأليف بديع

الريحاني وعرضت في ١٩١٩/٥/١٦ .  
بديع خيرى ونجيب الريحاني  
وعرضت في ١٩١٩/١/١٦ .  
- أوبريت إيش، تأليف - أوبريت ولو، تأليف بديع

خيرى ونجيب الريحاني  
وعرضت في ١٩١٩/١٢/١١ .



لم يشهد تاريخ موسيقى الشعوب قاطبة موسيقياً أثر في تاريخ موسيقى أمته كما فعل الشيخ سيد درويش في الموسيقى العربية، وذلك لسببين: السبب الأول مرتبط بموهبة هذا الملحن الفذة، والسبب الثاني: المدة البسيطة التي أعطى فيها هذا العبقرى كل نتاجه الموسيقي والتي لم تتعد السنين السبع، من ١٩١٧ سنة انتقاله من الإسكندرية إلى القاهرة إلى سنة ١٩٢٣ سنة وفاته في الإسكندرية مسقط رأسه. فإذا أخذنا بعين الاعتبار المسرحيات الثلاثين التي لحنها أو شارك في تلحينها والتي احتوت على مائتين وثلاثة وثلاثين لحناً على الأقل، أضف إلى ذلك ٦٦ مقطوعة و١٧ موشحاً وعشرة أديان يكون مجموع ما لحن الشيخ سيد درويش في السنين السبع من عطائه ثلاثمائة وستة وعشرين عملاً موسيقياً، أي بمعدل سبعة وأربعين لحناً سنوياً.



## الشيخ سيد درويش وبعض تجديدهاته

سليم حجاب

باحث موسيقي وفنان كسرا

على يد محمد علي لعبة، تقريباً سنة ١٩٢٠ أي قبل وفاة الشيخ سيد بثلاث سنين) فكلامنا سيقصر على قالبى الدور والموشح.

### الدور

الدور هو القالب الموسيقي الكلاسيكى فى الموسيقى المصرية فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والثلث الأول من القرن العشرين وبه كانت تقفل الوصلة الغنائية التي كانت عبارة عن الريستال أو الكونسير (الحفلة الموسيقية الغنائية) فى الممارسة الموسيقية الغنائية فى القرن التاسع عشر لغاية نهاية الثلث الأول من القرن العشرين. وقد لحن الشيخ سيد الدور دون المساس بقالبه المعروف بالشكل الذى وصل إليه فمن شكله البدائى فى القرن التاسع عشر الذى كان عبارة عن مذهب يردد علي كلمات جديدة وعلى نفس اللحن كدور الشيخ عبد الرحيم المصلوب يا حليوة يا مسلىنى المشهور، أصبح الارتجال الركن الأساسى فى دور عبيده الحامولى فى الخانة الثانية وأضاف محمد عثمان الآهات والهنك والرنك بنبدال الغناء مع المذهبية أى مرددى المذهب وبمعنى

لكن عبقرية الشيخ سيد درويش لا نقيسها فقط بهذا الكم المذهل من الأعمال فى هذه الفترة القصيرة جداً، مع أن هذه الغزارة تشكل ظاهرة جديدة بالاهتمام والدراسة، فأهم من ذلك أهمية هذا العطاء وتأثيره الكبير على كل الموسيقيين الذى ملأوا القرن العشرين بعطائهم الموسيقي ابتداء من الرعيل الأول وعلى رأسهم محمد القصبجى ومحمد عبيد الوهاب ورياض السنباطى وزكريا أحمد وصولاً إلى الرعيل الثانى من النصف الثانى من القرن العشرين وعلى رأسهم محمد الموجى وكمال الطويل وبلغ حمدى، مروراً بالرعيل المخضرم الذى عاصر الرعيلين ومارس عطاء الموسيقى فى المرحلتين وعلى رأس هؤلاء محمد فوزى ومحمود الشريف وأحمد صدقى. وجاء تأثير سيد درويش على هؤلاء الملحنين فى الخطتين المتوازيتين اللتين لحن فيهما: النحى فى القوالب التقليدية والمسرح الغنائى.

### القوالب التقليدية

القوالب الكلاسيكية التى أبدع فيها سيد درويش هى الدور والموشح والمقطوعة، وكون المقطوعة كانت وليدة وجديدة العهد فى الفترة التى لحن فيها الشيخ سيد درويش (ولدت

- أوبريت فشر، تأليف ١٩٢٠/٥/٣.

بدیع خیری ونجیب - أوبريت العشرة  
الريحاني وعرضت فى الطيبة، اقتباس محمد

تيمور وعرضت  
فرقة علي الكمار:  
- أوبريت ولسه، تأليف  
أمين صدقى وعرضت فى  
فى ١٩٢٠/٣/١١.



(حديث الكورال).

لم يمس الشيخ سيد قالب الدور هذا بل بنى أدواره على قالبها مع توسيع رقعة الخانة الثانية المختصة بالارتجال والتطوير اللحني لرغبته في توسيع مساحة التعبير الموسيقي والغنائي وهذا ما يقابله الجزء الثالث المعروف بقسم التطوير في قالب السوناتا الذي بنيت عليه الحركات الأولى لجميع أشكال الموسيقى الآلية الأوروبية في العصر الكلاسيكي (هايدن، موتسارت، بيتهوفن) كالسمفونية والسوناتا للبيانو مع آلة ثانية والثلاثي وغيرها. وهذا الأسلوب في التعامل مع القوالب الكلاسيكية وعدم المساس بها وحصر التطوير في المضمون دون الشكل المعروف في الحضارة الموسيقية الأوروبية الكلاسيكية. بيتهوفن بنى كل أعماله على نفس القوالب الموسيقية الكلاسيكية السابقة دون المساس بها بل أنه لم يغيّر إلا فيما ندر تركيبة الأوركسترا السمفونية الذي استعمله هو وموتسارت الذي سبقه تاريخياً. التغيير الهائل الذي أحدثه بيتهوفن كان في المضمون الجديد الذي أدخله على القوالب نفسها. التغيير الذي أدخله الشيخ سيد على الدور كان في المقامات التي كانت نادرة الاستعمال في تلحين الأدوار الأساسية والتي لحن أدواره عليها مثال على ذلك:

١- دور «الحبيب للهجر مایل»: مقام السوزددار وهو من فصيلة الراست مع تخفيض درجته السابعة ربع درجة للتولين المقامي.

٢- دور «عشت حستك»: مقام بسنة نكار وهو مقام الجامع الارتكاز علي مقام الهزام مثال علي ذلك أغنية محمد عبد الوهاب لعبد الحليم حافظ ظلموه.

٣- دور «ياللى قوامك يعجبني»: علي مقام النكريز كما في قصيدة محمد عبد الوهاب سجي الليل في أوبريت قيس وليلي.

٤- دور «عواملك دى أشهر من نار»: علي مقام النوي أثر وهو مقام النهاوند مع رفع رابعته نصف درجة كجملة قلب يغير غرام جسم من الروح خالى في أغنية محمد عبد الوهاب سهرت منه الليالى أو في مقطع حبيب أمالى باغالى من أغنية محمد عبد الوهاب لوردة في يوم وليلة.

٥- دور «فى شرع مين»: مقام الزنجران وهو مقام يشكل العجم قسمه الثانى والحجاز قسمه الأول كما في أغنية زكريا أحمد يا حلاوة الدنيا.

٦- دور «ضيعت مستقبل حياتي»: علي مقام الشوري وهو مقام نصفه الأعلى حجاز ونصفه الأول بياني كما في أغنية فريد الأطرش لوردة: روحى وروحك.

٧- دور «أنا هويت وانتهيت»: من مقام الحجاز كاركورد أو

اختصار كورد كما في أغنية رياض السباطي لأم كلنوم يا ظالمى.

وقد يتعجب بعض القراء العارفين بمقامات الموسيقى العربية. فهذه المقامات معروفة جداً ومستعملة جداً في الأعمال الموسيقية الغنائية في القرن العشرين. هذا صحيح ولكن ما جعلها منتشرة كان استعمال الشيخ سيد درويش لها في أدواره عندما كانت هذه المقامات خارج نطاق الاستعمال والسمع. تغيير مهم آخر أدخله سيد درويش علي مضمون الدور في الآهات التي تحولت من أداة لمعرض عضلات الصوت إلى وسيلة للتعبير الموسيقي الغنائي والإنساني والدرامي في وسط الدور والقالب الكلاسيكي الثانى الذى ألف عليه سيد درويش هو قالب الموشح. وقد حافظ سيد درويش في موشحاته على الشكل الكلاسيكي لهذا القالب العظيم الذى وصل لنا من الأندلس ونراه بوضوح في موشحه الرائع بابهجة الروح المطلع يأتي علي مقام كورد علي كلمات بابهجة الروح جد لى بالوصال ويكرر نفس اللحن علي المقطع الثانى: إزاي تهجرنى ثم يتغير اللحن في الخانة الثالثة مع تغيير المقام من كورد إلي راست: هات كاس من الراح للعود إلي اللحن الأول في آخر الموشح ١، والقالب هو إذن: أ-أ-ب-أ.

#### المسرح الغنائى

أما التجديدات الخطيرة التى أدخلها الشيخ سيد علي الموسيقى العربية فكانت من خلال مسرحه الغنائى الذى ألف له ثلاثين مسرحية ولحن فيها ما يقارب ٢٣٣ أغنية.

من أهم هذه التجديدات: إدخال التصوير الموسيقي كما في أغنية «العريجة»، إدخال الدراما الموسيقية كما في أغنية «الشیطان» في مسرحية البروكية، إدخال الجدلية الموسيقية كما في أغنية «تمخضرى يا عروسة» من مسرحية العشرة الطيبة، إدخال المارش في تلحين الأغنية الوطنية كمارش الجيش رجوع في مسرحية شهر زاد.

إن هذه التجديدات وغيرها التى نراها في صلب الإنتاج الموسيقي لأهم ملحنى القرن العشرين نجعل سيد درويش أبا للموسيقى العربية القومية الكلاسيكية الحديثة، والقاعدة الصلبة التى انطلقت منها هذه المدرسة في القرن العشرين ونرجو أن تتحول بتجديداته هذه إلى مادة علمية نظرية منهجية تعليمية نعم العالم العربى ومعاودة الموسيقى كى يصبح النتاج العلمى النظرى الموسيقي على نفس مستوى غزارة الإنتاج الموسيقي الذى عرفناه في القرنين السابقين.

- أوبريت أحلام تأليف - أوبريت قلنا لهم، تأليف  
أمين صدقى وعرضت في أمين صدقى وعرضت في  
١٩٢٠/٢/٨ ١٩٢٠/٥/١٣



١٩١٩/٨/١١

- أوبريت مرحب، تأليف  
أمين صدقى وعرضت في  
١٩١٩/١٢/١٠



سيد درويش هو فنان بحق، وهو أيقونة الموسيقى المصرية في القرن العشرين بما أدخله من تطورات في أساليب التلحين والغناء. وكذلك بالفكر الموسيقي الجديد الذي قدمه. فبعد أن كان الغناء المصري يهتم بالدرجة الأولى بعنصر التحريب والزخارف اللحنية، واستعراض المساحة الصوتية للمطرب أو المطربة. اتجه سيد درويش إلى الاهتمام بالتعبير عن معاني الكلمات في كل ألحانه التي جاءت متنوعة ما بين الموشحات والأدوار والحكايات وأغاني الطوائف والألحان الوطنية التي ألهمت الشعور الوطني لدى كل المصريين. وقد جاء الإنتاج الأكبر لسيد درويش في المسرحيات الغنائية. حيث لحن ٣١ مسرحية غنائية - وفقاً لإحصاء - خلال السنوات الست التي قضاها في القاهرة. ما بين عامي ١٩١٧-١٩٢٢. وبرغم عمره القصير، حيث عاش حوالي واحداً وثلاثين عاماً فقط، فقد ترك لنا ألحاناً تشهد له بالعبقريّة في إبداع الألحان وصياغتها. فاحتمل مكانه عن جدارة في تاريخ الموسيقى المصرية في القرن العشرين. فماذا نعرف عن أعماله التي بسببها دخل التاريخ، وأطلقنا عليه لقب «فنان الشعب». هذا ما ستعرفه في هذه الدراسة الموجزة عنه.



## سيد درويش .. فنان الشعب

أ.د. زين نصار

استاذ ورئيس قسم النقد الموسيقي بالشعب العالي للقذافي

للالقاء ببعض كبار الموسيقيين أمثال الشيخ صالح الجذبة، والشيخ علي الدرويش والأستاذ عثمان الموصلي فأخذ عنهم ضربات وموازين موسيقية كثيرة، وموشحات عربية قديمة، كما تشبع بالكثير من أغانيهم فحفظها وأنقنها وأقاد منها، ثم عاد إلي مصر بعد أن زار كل أنحاء الشام والعراق والأناضول وتركيا، عاد بعدها مقتنياً ذخيرة من الكتب الفنية والأدبية.

وخلال جولاته في البلاد العربية الشقيقة تبلورت مواهبه الفنية التي ظهرت آثارها ونجلت معالمها في الألحان التي وضعها لمجموعة من الأناشيد الوطنية التي كانت تسمى وقتئذ (بالسلامات) والتي كانت تقدم في بداية ونهاية الحفلات، تحية غنائية للمتفرجين والحكام وكانت نصوصها الأدبية لا تخلو من الدعاء لكل من السلطان محمد رشاد، الذي تولي الخلافة عام ١٩٠٩، والخديوي عباس حلمي الثاني الذي ظل والياً علي مصر حتي عزلته السلطات الاستعمارية في عام ١٩١٤، ويمكن اعتبار تلك السلامات بالإضافة إلي دور

وفي البداية تلقى بعض الأضواء علي سيرته الذاتية، فقد ولد بحي كوم الدكة بالإسكندرية في السابع عشر من مارس عام ١٨٩٢. كان والده درويش البحر يعمل نجاراً بورشة صغيرة بالحي، وكانت أمه أنه أن ينشأ ابنه نشأة دينية، فألحقه بكتاب (حسن حلاوة) حيث حفظ بعض أجزاء من القرآن الكريم. وعندما بلغ سيد درويش السابعة من عمره توفي والده، فاستكمل دراسته بالمعهد الديني وفي نفس الوقت كان شغوفاً بالاستماع إلي ألحان الموالد، واستطاع أن يحفظ الكثير من التواشيح والقصائد الدينية، اضطر سيد درويش إلي العمل ومارس عدداً من المهن البسيطة، وكان يغني لزملائه أثناء العمل، وتصادف أن سمعه الممثل أمين عطا الله، شقيق سليم عطا الله صاحب إحدى الفرق التمثيلية التي كانت تعمل في الإسكندرية، فأعجب بصوته، وعرض عليه الانضمام إلي فرقة أخيه فسافر معهم سيد درويش إلي الشام مرتين، الأولى عام ١٩٠٩، والثانية عام ١٩١٢، فاطلع علي فنون الموسيقى والغناء هناك وفي الرحلة الثانية أتاحت له الفرصة

- أوبريت راحت عليك، في ١٠/٦/١٩٢٠. - أوبريت اللي فيهم، تأليف أمين صدقي وعرضت في ١٠/٦/١٩٢٠. - أوبريت أم ٤٤، تأليف أمين صدقي وعرضت في ١١/٣/١٩٢٠. - أوبريت البربري في الجيش، تأليف أمين صدقي وعرضت في ١٦/٢/١٩٢٢.



(عواطفك أشهر من نار)، البداية الحقيقية لعبقرية هذا الفنان الناشيء آنذاك.

وبدأ سيد درويش يمارس عمله الفني بالغناء في المقاهي بعد أن تخير لنفسه مجموعة من العازقين، فعمل في الكثير من المقاهي ولما كان المجتمع ينظر إلي الموسيقى والفن بشكل عام نظرة ازدراء، فقد أصرت أسرته أن يعتزل سيد درويش حياة الفن، فلم يستطع في بداية الأمر الاعتراض علي رغباتهم، فاعتزل الفن، وتفرغ للعمل مع صهره في تجارة الأثاث ولكنه لم يستطع الاستمرار في الخضوع لرغباتهم والتي عبر عنها في كلمات دور في شرع مين قاضي الغرام يذله خصمه ويحكمه) وسرعان ما عاد إلي عالم الفن مرة أخرى.

وفي أحد المواسم الصيفية بمدينة الاسكندرية، ساق القدر أحد الفنانين العاملين بفرقة سلامة حجازي إلي المقهى الذي كان يغني فيه المطرب الشاب سيد درويش، فأذهله ما سمع وأسرع إلي الاستماع لهذا الشاب وتوجه رسول الشيخ سلامة يزف إلي سيد درويش رغبة الشيخ في الاستماع إليه وعاد إلي مقابلته، ولكن سيد درويش رفض الانتقال من مقهاه.. وأبلغه أن من أراد أن يستمع إليه فليتنفصّل مشكورا بالحضور إلي هذا المكان المتواضع! وذهل مندوب الشيخ من رد سيد درويش! ومن يكون سيد درويش هذا! وعاد يقص علي الشيخ ما جري وعن غرور ذلك الشاب وكبرياهه، ولكن الشيخ سلامة حجازي أعجب باعتزازه بنفسه وبكرامته وبفنه، وأصر علي أن ينتقل إليه ليسمعه، وبالفعل أطريه ما سمع من سيد درويش ودعاه إلي اللحاق به ليقدمه إلي جماهير القاهرة.

وفي عام ١٩١٧ انتقل سيد درويش إلي القاهرة وبدأ بشق طريقه الفني بصعوبة، وما كاد الشيخ سلامة حجازي يعرف بعض مناعب سيد درويش في الحياة حتي بادر بإقامة حفل، عرض فيه رواية (غانية الأندلس) خصص إيراده له. وبرغم أن الشيخ سلامة كان معروفاً بشهامته وحبه الشديد لأبناء فنه، إلا أن سيد درويش - وقد كان عزيز النفس - اشترط ألا يأخذ شيئاً إلا إذا قام بعمل يستحق عليه المكافأة، فسمح له الشيخ سلامة بالإنشاد والغناء بين فصول الرواية، ولكن الجمهور قابله بفتور شديد، ولكن اليأس لم يتطرق إلي نفس الشيخ سيد درويش. لأنه كان يعرف جيداً أن الجمهور منصرف عن كل شئ عدا الاستماع إلي الشيخ سلامة.

وأنتج لسيد درويش أن يحضر حفلاً كان يحييه المطرب الشهير آنذاك الشيخ محمد عبدالرحيم الشهير بالملسوب، وبعد

أن انتهى من الغناء، أراد سيد درويش أن يثبت جدارته أمام شيخ طائفة الموسيقيين، وبدأ يغني لحنه الجديد الذي لم يسبق لأحد سماعه، وهو دور «في شرع مين؟»، وكانت المفاجأة عظيمة جداً بالنسبة إلي المستمعين إذ كان بينهم كثير من الموسيقيين.. وكانت دموع سيد تنهمر أثناء غنائه لهذا الدور مما جعله يستولي علي قلوب المستمعين ويظفر بإعجابهم وتقديرهم.

وبدأ سيد درويش نشاطه المسرحي عام ١٩١٨ بالتعاون مع فرقة جورج أبيض ولحن لها روايتي «الهوري»، «فيروز شاه»، ١٩١٨ وبعد ذلك قدم ألحانه المسرحية لفرقة «نجيب الريحاني وعلي الكسار» ثم فرقة أولاد عكاشة، وفرقة منيرة المهدية ١٩٢٠ ثم لفرقة الخاصة.

انفعل سيد درويش بثورة عام ١٩١٩ فأوحث له بالعديد من الألحان الوطنية الثورية التي ساعدت علي إيقاظ روح المقاومة الشعبية ضد الاستعمار الإنجليزي، وضد الرأسالية الأجنبية التي كانت تسعى دائماً إلي تحطيم القوي الوطنية.

فاضت عبقرية الشيخ سيد درويش بألوان مختلفة من الغناء في قوالب الموسيقى العربية المختلفة وفي مسرحياته الغنائية، ولكن حبه للعلم كان بلا حدود فاستعد للسفر إلي إيطاليا ليدرس فيها فنون الموسيقى والغناء ولكن العلية لم تمهله، فوافاه الأجل المحتوم في الخامس عشر من سبتمبر عام ١٩٢٣، عن حوالي واحد وثلاثين عاماً.

وقد حظي الشيخ سيد درويش بالكثير من مظاهر التكريم، والاعتراف بعبقريته الموسيقية، نذكر ذلك فيما يلي:

١- إطلاق اسمه علي قاعة سيد درويش، بأكاديمية الفنون بالهرم.

٢- إطلاق اسمه علي مسرح سيد درويش بالإسكندرية.

٣- إطلاق اسمه علي أحد الشوارع بحي كوم الدكة بالإسكندرية.

٤- إقامة تماثيل لسيد درويش بمعهد فؤاد للموسيقى العربية وبحديقة الخالدين بالإسكندرية، وبنار أوبرا القاهرة وبأكاديمية الفنون بالهرم، وبالمركز القومي للمسرح.

٥- إصدار طابع بريد في الذكرى المئوية لمولده ١٩٩٢.

٦- اختيار نشيد «بلادي بلادي» نشيداً رسمياً، وأصبح لحنه هو السلام الوطني لجمهورية مصر العربية.

٧- شهادة تقدير من وزارة السياحة بمناسبة انعقاد المهرجان الأول للأغنية.

عبد الحميد كامل وعرضت  
في ١٩٢٣/٦/١٩.  
- أوبريت الانتخابات،



وعرضت في  
١٩٢٣/٣/٢٨.  
- أوبريت الهلال، تأليف



## فنان الشعب

٨- إشهار وزارة الشؤون الاجتماعية لجمعية  
أصدقاء موسيقي سيد درويش وأطلق علي سيد  
درويش العديد من الألقاب هي:-  
خالد الذكر - فنان الشعب - الشيخ سيد - خادم  
الموسيقي.

وفيما يلي نذكر نماذج من ألحان سيد درويش  
في مختلف صبغ الغناء العربي.

### القصائد:

لحن ٢٢٠ قصيدة نذكر منها:  
- أيها الدهر تمهل وانتد.  
- حان الرحيل فودعوا أحبائكم..  
- صفا لي الدهر يا سلمي.  
- هنيئاً لنا ركوب السفينة.  
- يا هاجري هل إلي الوصل منك سبيل.

### السلامات:

- غردت ورق توت بين تدمان الطرب.  
- الصفا فافت حدوده بالتهاني والسناد.

### الموشحات:

لحن سيد درويش ٣٩٠ موشحاً نذكر منها:  
- اجمعوا بالقرب شلمي.  
- العناري المائسات.  
- رفقا بمن زاد اشتياقي.  
- صحت وجداً يا ندامي.  
- ظبي من الترك.  
- كلما رمت ارتشافاً.  
- منيتي عز اصطباري.  
- ناعم الخد المورد.  
- يا بهجة الروح.  
- يا شادي الألحان.  
- يا غصين البان.

### الأدوار:

لحن سيد درويش عشرة أدوار، سجل تسعة منها بصوته  
علي اسطوانات، بينما سجل الدور «العاشر» المطرب «محمد  
نور» بعد وفاته وله دوران لم يلحن منهما غير المذهب هما  
«يلزم بقى نهني الفسود» و«شكيت يا قلبي من ليلتين» ومن  
الأدوار العشرة نذكر:  
- عواطفك دي أشهر من نار  
- يا فزادي ليه بتعشق.

- في شرع مين.  
- يا اللي قوامك يعجبني.  
- صبحت مستقبل حياتي.  
- أنا عشقت.  
- أنا هويت وانتهيت.

### الطقاطيق:

لحن سيد درويش العديد من الطقاطيق، أمكن حصر  
١٣٢، طقطوقة، ولكن الكثير منها مفقود ومن نماذج  
الطقاطيق التي لحنها سيد درويش نذكر:

- آدي ست الكل زي الغل.  
- أهوده اللي صار.  
- إيه العبارة لسه في إيدي حرق السجارة.  
- الليلة حلوة يا جمالها.  
- بصارة براجة.  
- حرج علي بابا.  
- خفيف الروح.  
- زوروني كل سنة مرة.  
- سالمة يا سلامة.  
- عين الحسود فيها عود.  
- يا بلح زغول يا حلوة يا بلح.  
- يا حلاوة أم إسماعيل.  
- يا عزيز عيني أنا بدي أروح بلدي.  
- يا عشاق النبي صلوا علي جماله.  
- يا مصر بجميكي ربك.  
- يا ناس أنا مت في حبي.  
- يا ورد علي فل ويأسمين.  
- ياللي تحب الورد.. الورد هجرته ليه.

### المونولوجات:

لحن سيد درويش ٢٤٠ مونولوجاً نذكر منها:

- أنس وجمال وخلو بال.  
- تركت مصر بلادي.  
- لفيت أنا كل الدنيا.  
- نادرة وحصلت ويابا.  
- والله تستاهل يا قلبي.  
- يا فرحتي بجواب محبوبي.

### الديالوجات (الثنائيات):

لحن سيد درويش ١٧٠ ثنائياً نذكر منها:

- أن الأوان يا حلوة أن.

فرقة أولاد عكاشة: ١٩٢١/١/٤.  
- أوبريت هدى، تأليف - أوبريت عبد الرحمن  
عمر عارف وعرضت في الناصر تأليف عباس علام



في ١٩٢٣/٩/٢٧، ولم  
يكملها وأكملها إبراهيم  
فوزي.



قولوا له - أحلام - قلنا له - رن - مرحب - كلها يومين - العشرة الطيبة - فشر - راحت عليك «بنت الحاوي» - هدي - عبدالرحمن الناصر - التي فيهم - شهرزاد - الباروكة - العبرة - أم - ٤٤ - الطاحونة الحمراء - كليوباترا ومبارك أنطوان - البربري في الجيش - الهلال - الدرة اليتيمة -



- أديني .... أهر جينك بدري.  
- علي قد الليل ما يطول.  
- لما أشوف وش الحبيب.  
- مين زبي مين أسعد مني.  
- يا حبيبي يا حياتي.  
**الأنشيد والألحان الوطنية:**

الانتخابات،  
وفيما يلي نذكر الألحان الواردة في بعض تلك المسرحيات:

١- فيروز شاه: قدمتها فرقة جورج أبيض عام ١٩١٨ واحتوت علي الألحان التالية:  
«دقوا الطبول-أنا رأيت روعي في بسنان - شميانيا يا سلطانة الخمرة - أنا ميساريم - بوك مش كلام - الكركدية - النصر النصر...»

٢- كله من دا: قدمتها فرقة نجيب الريحاني عام ١٩١٨ واحتوت علي الألحان التالية:  
«يا حليمة علي أكل البيلة - م الصبح نسقف بأيدنا - يا درة نيلي - يا حماري ليه بس مرخي ودانك - جي تبصص يا أفرع - كم أصناف طبختم - دا احنا مشايخ بنلم الصايغ - يا بو عبده قول لابو حمده - نحن أنصار الدرهم - فين يا بقف أنت المعالق - غريال يا ليلي بلا غريال - هز الهلال يا سيد».

٣- الهواري قدمتها فرقة جورج أبيض عام ١٩١٨ واحتوت علي الألحان التالية:  
«أيها القلب نهمل وأتند - حن الزمان وجاد لي - رحمة الله علي عهد مضي - سلي خيالك عن قلبي وما وجدا - صفاء لي الدهر يا سلمي - طال شوقي لحبيبي - أين من شغفتنا - قد خيب الدهر يوم الوصال أمالي».

٤- إش: قدمتها فرقة نجيب الريحاني عام ١٩١٩ واحتوت علي الألحان التالية:  
«أهل الأموال ليه سايقينها علينا - يا خراب بيت أمك يا عطية - نكايديني ليه يا أبو البدع - اكتب في السطر الوسطاني - يابو الكشكاش كان جراك إيه - هلي هلا أو سي برامة - إوعي يميناك إوعي شمالك - إحنا يا فندم تجار العجم - هنينا للغة الفصحى العربية - أفرأ ياسي قفاعة - يا سلام يا بنات علي أنس الليلة دي - نبين زين - ياورد علي قل وباسمين - كشكش جردوه - يا مصر يحميكي لأهلك».

٥- العشرة الطيبة: قدمتها فرقة نجيب الريحاني عام

بلغ سيد درويش الذروة في تلحين هذا القالب، بل ويعتبر أول من أبدع الأنشيد الحماسية الثورية قلح أنشيد مستقلة وأنشيد من مسرحياته الغنائية، اتسمت بالتعبير الدرامي من خلال المواقف والمشاهد المسرحية وبلغ عدد الأنشيد التي لحنها سيد درويش ٢٢، نشيداً، فيما يلي نماذج لها:

- أحسن جيوش في الأمم جيوشنا.  
- أنا المصري كريم العنصرين.  
- اليوم يومك يا جنود.  
- إحنا زي الأسود.  
- بلادي بلادي.  
- قوم يا مصري مصر دايماً بتناديك.  
- يا أباه الضيم يا فخر العرب.  
- يا ناس بلادي ما انساهش.

**المواويل:**  
وصل إلينا ثلاثة من المواويل التي قدمها سيد درويش وهي:

- طباباك يا جرح ماتو وأنت لسه حي.  
- منين أجيب صبر بغيني علي بعدك.  
- يا عيني ليه تنظري لاهل الجمال ثاني.  
ألحان غنائية مسرحية خارجة عن القوالب الغنائية المتعارف عليها نذكر من أمثلتها ما يلي:  
«أهو دا يوم سعدنا - أهني فرجت ع الناس كلها - انمخطري يا عروسة واتهني - إحنا العجر وإنسوا الحكام - اسمعوا يا مشايخ البلد - إفرأ يا سي قفاعة - - الليلة ياما كتر عرساتها - راحت عليك راحت - نبين زين - يا حلالك يا بلالك بيها - يا حليمة علي أكل البيلة».

**الأعمال المسرحية الغنائية:**  
لحن سيد درويش ٣١، مسرحية غنائية، خلال السنوات الست التي قضياها في القاهرة ما بين عامي ١٩١٧ - ١٩٢٣، نذكر أسماءها فيما يلي:  
«الشيخ وينات الكهرباء - خذ بالك يا أستاذ - فيروز شاه - كله من دا - الهواري - ولو - إش - ولسه - عقبال عندكم -

**فرقة منيرة المهدية:**  
- أوبريت كلها يومين، تأليف محمد يونس القاضي وعرضت



وعرضت في - أوبريت الدرة اليتيمة، تأليف إبراهيم رمزي، وعرضت في ١٩٢٣/٦/٢٤.



## فنان الشعب

١٩٢٠ واحتوت علي الألحان التالية:

«وحدوه.. جدمي ورا مني - علي قد الليل ما بطول - يقطع فلان علي علان - الأمر أمر الأغاباشي - والله طيب يا زمن الخلطيط - أن الأوان يا حلو أن - بللي تصلي عالنبلي تكب - يا حلالك يا بلالك بيها - عشان ما نعلنا ونعلا - هو بعينه ويمتاخير - يحملك يا شابه لشبابك - يا مرحبا بك يا مرحبا بك - انمخطري يا عروسة وانتهي - إحنا العجروانتوا الحكام - الليلة يا مكر عرسانها - ليه متحيزين نزهه لسيف الدين».

٦ - شهر زاد: قدمتها فرقة سيد درويش وعمر وصفي، عام ١٩٢١ واحتوت علي الألحان التالية: (اليوم يومك يا جنود - أديني أهو جيتك بدري - تحيا الأميرة شهرزاد - أنا المصري كريم العنصرين - أحسن جيوش في الأمم جيوشنا - دقت طبول الحرب يا خيالة - البوسنة - جاية - الجيش رجع م الحرب - آدي الشمس والقمر.. أنا لا آلام هالا يتصلوا معايا هون - زفوا العروسة للعريس الجميل - افتح يا باش سنح دار).

٧ - الباروكة: قدمتها فرقة سيد درويش وعمر وصفي، عام ١٩٢١ واحتوت علي الألحان التالية: (إنس الهموم أنسك يدوم - كان الشيطان ببعزم يوم - صوت النغير جه الأمير - لما أسوف وش الحبيب - دق الجرس روكو وفلقنا - البدر ده إزاي نزل - إيه مضايك في السراية - يا حبيبي يا حياتي - يا عسكر الأمير فريزلي - ليه يا عفتي ليه يا قلبي - افتحوه باللا حالا اكسروه).

٨ - الهلال: قدمتها فرقة علي الكسار، عام ١٩٢٣، واحتوت علي الألحان التالية:

(إلحقوا النار في المغارة - اهتفوا باسم العدالة - إحنا الجنود زي الأسود - هنوني يا اخوانا - حرام عليك والله يا قلبي - يا هلثري إيه الخير - قولوا لنا مين شغوه في حياته - فين يا ناس أهل الشهامة والكرم والإنسانية - تعالوا يا جماعة أهى الصناديق ٤ جهزت - براقو براقو علينا).

٩ - الدرة الينيمة: قدمتها فرقة شركة ترقية التمثيل العربي (أولاد عكاشة) عام ١٩٢٣، وأكمل تلحينها كامل الخلعي واحتوت علي الألحان التالية: (الخصن برقص من طرب - أيها الناظر أنا أزهرت

الأزهار - حان الرحيل فودعوا أحبابكم - هنيئاً لنا ركوب السفينة - يا من يروم لقائي - يا جملي ما أودعك - نعم وحقق حق - لا تنسي لي أملاً).

ويعد أن ذكرت نماذج لألحان فنان الشعب سيد درويش المتنوعة أسماها ماذا نعرف عن هذه الألحان؟ نجد أن بعضها قدمته فرقة الموسيقى

العربية في عصرها الذهبي ولحسن الحظ أن شركة صوت القاهرة التابعة لاتحاد الإذاعة والتليفزيون تباع للجمهور نماذج من تلك الأعمال. ولكن هل يستمع الجيل الحالي لهذه الأعمال؟ إن المكان الطبيعي لتقديم هذه الأعمال هو دار أوبرا القاهرة حيث يجب فنياً أن يكون أكثر من نصف برامج فرقة (عبدالحليم نويرة للموسيقى العربية) من أعمال التراث التي من بينها مؤلفات سيد درويش. أما فيما يتعلق بتقديم المسرحيات الغنائية، فإن هناك وعداً قدمه الدكتور / سمير فرج لكاتب هذه السطور خلال حديث علي الهواء بإذاعة صوت العرب في برنامج (الليل المفتوح) في شهر فبراير ٢٠٠١، بأن تقدم دار أوبرا القاهرة كل عام مسرحيتين غنائيتين إحداها سبق تقديمها والثانية تعرض لأول مرة. وبذلك يتاح للأجيال المتعاقبة فرصة مشاهدة تلك العروض حتي يعرفوا قيمة سيد درويش وغيره من كبار الملحنين المصريين، ويعرفوا لماذا نطلق علي سيد درويش لقب (فنان الشعب)؟ ولماذا نقول إنه أبو الموسيقى المصرية في القرن العشرين؟

والجدير بالذكر أن بعض كبار مؤلفي الموسيقى المصريين قد وجدوا في بعض ألحان سيد درويش قوة في البناء وبلاغة في التعبير، فأعادوا صياغتها من جديد سواء في أعمال أوركستراية أو في مؤلفات للكورال والأوركسترا. ومن أمثلة ذلك نذكر ما يلي:

١ - تنويعات سيمفونية علي لحن لسيد درويش كتبها أبوبكر خيرت

وهي الحركة الثانية من السيمفونية الثالثة التي أنشأ خيرت عام ١٩٥٨، وهي بعنوان «بطي وشجي» وكتبها المؤلف في صيغة اللحن وتنويعاته. واللحن الأساسي هذا مستعار من المسرحية الغنائية (شهرزاد) لسيد درويش، عندما يناجي العسكري (زعيلة) خطيبته، وهو لا يزيد علي ثمان مازورات أضاف إليها المؤلف أربع مازورات من



٥ - صياغة أوركستراية جديدة لبعض ألحان المسرحيتين الغنائيتين (العشرة الطيبة) و(شهر زاد) لسيد درويش:



كتبها مؤلف الموسيقى المصري الراحل محمد حسن الشجاعي الذي عاصر سيد درويش وتعامل معه وأسند أدوار المغنيين والمغنيات والكورس إلي الآلات الموسيقية لتؤديها منفردة أو في مجموعات. وهكذا قدم العمل في صورة موسيقية بحثة تؤديها آلات الأوركسترا.

٦ - وأخيراً فقد كلف مؤلف الموسيقى اليوغسلافي بوريس باباندوبولو (Boris Papandopulo) بكتابة مؤلف موسيقي علي أساس بعض ألحان مختارة من أعمال سيد درويش، ليقدّم في حفل افتتاح قاعة سيد درويش بالهرم في ١٩٦٧/٥/٢١، كتب باباندوبولو مؤلفاً أطلق عليه «سالمارش العربي» وبفاه علي ألحان مثل «إقرأ يا شيخ ففاعة تليغراف آخر ساعة»، و«بلادي بلادي لك حبي وفوادي». وهكذا نجد أن ألحان فنان الشعب سيد درويش كانت مصدراً خصباً لإلهام العديد من مؤلفي الموسيقى المصريين، ليعيدوا صياغة بعضها في صور أوركستراية أو للكورس مع الأوركسترا، مما أتاح الفرصة لتقديم تلك الألحان في صور أكثر ثراءً، ولكنها في البداية والنهاية كانت مبنية علي ألحان خصبة أبدعتها عبقرية موسيقي مصري أصيل هو سيد درويش الذي كان له أكبر الأثر في تطور الموسيقى والغناء المصري في مطلع القرن العشرين، فتأثر به معاصروه، ومن جاءوا بعده، فكانت روحه حاضرة دائماً في أعمالهم. رحم الله سيد درويش رحمة واسعة، وجزاه الله عنا خير الجزاء.

#### ■ المراجع:

- ١- حسن درويش، أ. د. يزيق فتح الله، أ. محمود كامل: سيد درويش، القاهرة، مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي «دار الأوبرا»، سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية رقم ٣، ١٩٩٧.
- ٢- أ. د. زين نصار: المعالجات السيمفونية لبعض ألحان سيد درويش، القاهرة، مجلة الفنون، العدد ٤٧، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٢٢-٢٣.

وضعه لإعادة الجملة الموسيقية إلي مقامها الأساسي. وبعد ذلك يقدم المؤلف علي اللحن سبع تنويعات أوركستراية.

٢ - الافتتاحية الشعبية لأبويكر خيرت (١٩٦٠): أتم أبويكر خيرت كتابة هذه الافتتاحية في يناير عام ١٩٦٠، وأهداها إلي الزعيم الراحل جمال

عبدالناصر. وقد استغل فيها خيرت بعض ألحان مميزة لسيد درويش في صياغتها. فبني موسيقاها علي أساس لحنين متعارضين في الطابع من المسرحية الغنائية (شهر زاد) لسيد درويش، واستعمل معهما لحناً فرعياً من المسرحية الغنائية (العشرة الطيبة). فجاء اللحن الأول نشيطاً وله كل صفات الموضوع الأول في صيغة الصوناته الدرامية التكوينية، وجاء اللحن الثاني غنائي الطابع، ويتقابل هذان اللحنان في قسمي العرض والتفاعل، ونراه يدعم اللحن الأول بألحان أخرى من وضعه تؤديها الآلات الوترية أحياناً وتؤديها آلات النفخ أحياناً أخرى في صورة تشبه النفايس. وهنا يدخل اللحن الثالث قبيل إعادة العرض، عندما يعود اللحن الأول والثاني، ويعقب ذلك ختام سريع من كل آلات الأوركسترا.

٣ - إعادة صياغة لقطفوقة (إيه العبارة) لسيد درويش: كتبها أبويكر خيرت ليؤديها مغني منفرد بمصاحبة كورس من الجنسين مع الأوركسترا السيمفوني.

حاول خيرت في هذا العمل المحافظة علي الطابع العربي المميز له، فأسند أداء اللحن الأساسي آلة النفخ الخشبية، وبعدها آلة القانون بمصاحبة آلي مطلة ورق، ثم تقوم الوترية بتكرار اللحن، وتقوم آلي الإيقاع بدور بارز في مصاحبة الجميع. وتنتهي القطفوقة في صياغتها الجديدة في قوة ووضوح من المغني المنفرد والكورس والأوركسترا.

٤ - صياغة جديدة للحن (الشبالين) لسيد درويش: قدمها المؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا المصري المعروف طه ناجي، وعزفها تحت قيادته أوركسترا القاهرة السيمفوني في الثالث من يوليو عام ١٩٨٧، فقد جاءت هذه الصياغة كحركة ثالثة في المثنائية الأولى لطله ناجي. كما قدم طه ناجي في نفس الحفل صياغة أوركستراية جديدة للحن (الجنود) لسيد درويش أيضاً، وكتبه المؤلف في صياغة اللحن وتنويعاته.

اقتباس محمد تيمور عزيز عبد وعرضت في ١٩٢٢ جديدة، و٢٠ أغنية تقليدية و٦٦ مقطوعة، و١٠ أدوار كاملة وعرضت في ١٩٢١. - كما لحن سيد درويش ٣٨ موشحاً - ٥٠ أغنية وطنية و٣٠٠ من للنخت وهي عبارة عن - أوبريت شهر زاد، تأليف علي النمط القديم ولكن بروح الألمان المسرحية سيمفونيات عربية.



تعد هذه المدرسة رائدة المدارس التعبيرية في فن الغناء في مصر فقد كان رائد تلك المدرسة في مصر (سيد درويش) أول فنان غنى للشعب فحقق تحولا كبيرا في مسار الأغنية المصرية، فقد جعلها تعبر عن روح الشعب ووجدانه في ظل الأحداث الوطنية التي عاشتها مصر آنذاك، فجاء إفساحه الفني تاريخاً ملحناً للبلاد. ظهرت تلك المدرسة قبيل العشرينات من القرن العشرين، وما زالت آثارها باقية إلى الآن. ولم تعتمد هذه المدرسة على عنصر التطريب الملىء بالألحان والآلات فقط، بل سعى رائدها إلى إثراء عنصر التعبير في الألحان، فجاءت ألحانه مليئة بالتصوير لواقع المجتمع المصري وليد ثورة ١٩١٩م. تلك الواقعية الشعبية التي لم يسبق لها مثيل. لذلك لم تعد ألحانه بمثابة مدرسة للألحان المعبرة للمغني العربي المصري حتى اليوم، فهو لم يشتهر كمغني ومطرب بقدر ما اشتهر بالملحنين.



## سيد درويش

# المدرسة التعبيرية في الغناء العربي

أ.د. ماجدة عبد السمیع

رئيس قسم الفنون بالمعهد العالي للموسيقى العربية

على جمهور الكادحين .  
وسيد درويش هو الابن الثاني عشر كما جاء في مقال أنيس منصور وقد مات كل الأطفال الذين قبله ليعيش هو وحيدا في أسرته .. بل ليعيش وحيدا في أسرة الموسيقى العربية كلها لأسلوبه الفريد في التلحين .  
وكان سيد درويش كان يعلم أن عمره في الدنيا قصير، ولذلك كان عجولا ذا طبيعة ديناميكية لا يتوقف عن التأليف ولا عن الغناء ولا عن الحركة .. بين مصر والشام .. ففي تلك الفترة سمعه مصادفة (سليم عطا الله) أحد أصحاب الفرق الغنائية، فألحقه بفرقة التي سافر بها إلى الشام عام ١٩٠٩ م. ولم يوفق في هذه الرحلة فسافر إلى الشام مرة أخرى عام ١٩١٢ وتعرف في سوريا بأقطاب الموسيقى والغناء وعلى رأسهم (عثمان

ولد سيد درويش بحي كوم الدكة بالإسكندرية عام ١٨٩٢ م، وقد نشأ موسيقيا بفطرته، وظهرت ميوله هذه عندما بدأ حفظ القرآن الكريم سواء في مدرسة (شمس المدارس) أو بالمعهد الديني بالإسكندرية.  
وسيد درويش كموهبة موسيقية ليس في حاجة إلى أن نبحث عن المقدمات التي أدت إلى ظهورها .. فالموهبة لها ظروف نقاومها وتعوقها - وكانت ظروف سيد درويش قاسية .. فهو ابن رجل يعمل في النجارة - في صناعة القباقيب .. وسيد درويش أصبح يتجسس وهو في السابعة من عمره .. وكان لابد أن يعمل .. أي عمل .. واشتغل في نقل الطوب وأدوات البناء، وكان يصعد السلم ويهبط ويغنى للعمال .. وهذا هو أول جمهور لسيد درويش .. وهذه أول تجربة له في الغناء وأول تجربة لأثر غنائه

عباس محمود العقاد  
- أدخل سيد درويش  
عنصر الحياة والبساطة  
في التلحين والغناء بعد أن  
كان هذا الفن مثقلاً بجميع  
الفنون الأخرى بأمطار أسماعه



عباس محمود العقاد

## شهادات



(١) كان ينادى سيد درويش بالوحدة الإنسانية التي تربط البشر جميعاً . وجاء ذلك في لحن الممرضين :

لكن بأه مهما أسينا

في شغلنا ومهما تعبنا

راحة ضمائرنا علينا

أكبر مكافأة يا أخوانا

دى الإنسانية تجمعنا

مهما تفرقت الأديان .

(٢) كان يؤمن بالعمل، فلا تهاون ولا كسل وليؤدى كل مواطن عمله معتمداً على الله في لحن الشغاليين :

شد الحزام على وسطك غيره ما يفيدك .. الخ .

(٣) اشتغل أيضاً مع الصانع فلحن :

خللى تكالك ع الفتاح

يالله بينا الوقت اهوراح

الشمس طلعت والمالك لله

مانشيل قادمك والعدة وبالله

(٤) ثم أنه كان ينادى بالمساواة بين الرجل والمرأة فمن ذلك :

دا وقتك دا يومك

يا بنت اليوم

قومي واصحى من نومك بزياداكى نوم

وطالبى بحقوقك

واخلصي م اللوم

وهناك أيضاً لحن الجرسونات - الموظفين - السقايبين - المراكبية - البائعين على اختلاف أنواعهم .. إلخ ولكن المقام لا يسمح بذكر أمثلة لكل هؤلاء .

#### ثانياً : الألحان الوطنية

قال أحد النقاد عن سيد درويش إنه حلقة من حلقات تاريخ الحرية، والدليل على ذلك أنه كان يعيش بروحه وفنه مع الزعماء الوطنيين في ذلك الوقت أمثال مصطفى كامل وسعد زغلول .. كان يسمع لخطبهم التي تلهب الشعور ضد المستعمر، فيرسل تلك الخطب بما يجتاح في نفسه من إحساس وطني جارف في أهازيج وطنية فياضة الشعور فجاء نشيد :

بلادى بلادى بلادى

لك حبى وفوادى

الموصلى) الذى تعلم منه الكثير في هذا الفن كما أحضر معه الكثير من الكتب الموسيقية واعتبر النقاد هذه المرحلة الحجر الأول في بناء مجده الفني .

وقد كان سيد درويش شديد الإعجاب بمشاهير القراء والمثقفين مثل الشيخ أحمد ندا، والشيخ إسماعيل سكر والشيخ حسن الأزهرى وكذلك الشيخ على الحارث عند أدائه القصائد والموشحات القديمة والأدوار لعمالقة الغناء الراجلين مثل عبده الحامولي ومحمد عثمان وإبراهيم القبانى، كما أنه كان معجباً بأداء الشيخ سلامة حجازى، الذى كان سبباً في تحول غناء سيد درويش إلى القصائد والموشحات والأدوار ثم قدمه سلامة حجازى على المسرح لأول مرة ليغنى بين قصود روياته ولم يتقبله الجمهور مما دعا الشيخ سلامة إلى أن يقف ويقول ما معناه : «احفظوا اسم هذا الشاب فإنى فخور به معتز بفنه ولتعلموا معناه بعد حين» .

#### التخت عند سيد درويش

عمل سيد درويش في بادئ الأمر مع تخت متواضع، ثم سرعان ما ارتفع مستواه الفني نتيجة لرحلانه وكون تختاً خاصاً به، ضم إليه طائفة من الموسيقيين البارزين منهم (الشيخ على إبراهيم) ضابطاً للإيقاع، وقد كان واسع الدراية بالموشحات والأدوار القديمة والمقامات والضروب العربية فاستفاد منه سيد درويش في كتابة مؤلفاته . كما انضم له أيضاً (محمد عزت) عازف العود، و(أحمد شابر) عازف القانون وصديقه القديم المنشد (حامد مرسى) هذا وقد أكمل سيد درويش إجادة عزفه على العود بمساعدة الحاج سالم، حتى أصبح بإمكانه العزف أثناء غنائه بالأسلوب التقليدى وعندما اتجه للمسرح الغنائى استخدم الفرقة الموسيقية فى ألانها .

#### الألحان الغنائية لسيد درويش

##### أولاً : الألحان الجماعية

عاش سيد درويش فقيراً .. اضطرت ظروف حياته أن يتنقل ويعيش بين فئات وطوائف الشعب المختلفة، فجاءت ألحانه الجماعية هذه مستلهمة من روح الشعب ومن أصحاب الحرف المتنوعة وبحكم اختلاطه بهم، امتازت ألحانه بالعدوية والبساطة وبالتصوير الصادق المعبر، ولم لا؟ فهي من الشعب وإلى الشعب، نذكر في ذلك أمثلة من هذه الألحان الجماعية وباختصار :

وتقاليدته التي لا صلة بينها  
وبين الحياة . فجاء هذا  
الناطقة الملهمة فناسب بين  
ولم يكن الغناء الفني  
كذلك منذ عرفناه، وإنما  
كان لغواً وأحاناً لا مطابقة  
بينها وبين ما وضعت له  
فريما كان الدور مقصوداً به  
الحزن ولحنه أميل بالسامع  
الألفاظ والمعانى .. وناسب  
بين الحالات النفسية التي  
تعبّر عنها .



## المدرسة التعبيرية في الغناء

وهو يشيد بمصريته أينما ذهب فلحن :

أنا المصري كريم العنصرين

بنيت المجد بين الأهرمين

ويشور سيد درويش ويدعو الشعب وجيشه

لمحاربة أعداء الوطن فيقول :

اليوم يومك يا جنود

ما نجعلش للروح ثمن

ويخاطب الشعب ويحثه على أن انتصار مصر إنما هو

دين على أبنائها :

قوم يا مصري

مصر دايمًا بتناديك

خد بنصري

نصري دين واجب عليك

ويتحدث سيد درويش عن الجيش العربي أمام قوى

المستعمر فلحن لذلك :

أحسن جيوش في الأمم جيوشنا وقت الشدايد تعالى

شوفنا .

ثالثًا : الأغاني الخفيفة (الطقاطيق)

ولم يغفل الفنان سيد درويش في تلك الفترة عن إنتاج

العديد من الأغاني الخفيفة والتي انتشرت في سائر

البلاد، ومازال العديد منها يردد لأن أمثال :

- زوروني كل سنة مرة

- يابلح زغلول

- أهو دا اللي صار

- ياناس أنا مت في حبى

- خفيف الروح بيتعجب

- ايه العبارة .. الخ

رابعًا : الموشحات والأدوار

بالنسبة لكل من الموشحات والأدوار باعتبارها من

القوالب التقليدية الراسخة، فقد كان يعبر باللحن، عما

ترمى إليه معاني الكلمات بدقة وذكاء، بعنصر التعبير في

الأداء بجانب عنصر التطريب الذي كان سائرا من قبل .

- ومن الموشحات

- يا شادى الألحان (في مقام الراست - الضرب

مصمودى) .

- يا غصن البان (في مقام حجاز - الضرب سماعى

ثقيل) .

- منيخى عز اصطبارى (في مقام نهاوند -

الضرب نوقت مجمد) .

- أما الأدوار

لحن لنا سيد درويش عشرة أدوار خالدة

تميزت بلحنها المناسب والتعبير الصادق. وقد

ظهرت في تلك الأدوار براعته سواء في الاستهلال

(المذهب) أو في الدور وانتقالاته اللحنية فيه. ولم يصف

أحد من الملحنين الذين جاءوا من بعده إضافة جديدة في

تلحين وأداء الدور، إلا إذا استخدموا إيقاع غير

المصمودى في مصاحبة المذهب .

ومن أدواره : (ضيعت مستقبل حياتي) مقام

(قارجفار شورى) .

(أنا عشقت) مقام حجاز كار، (أنا هويته) مقام حجاز

كار كورد .

خامسًا : المسرحيات الغنائية

أما بالنسبة لإنتاج سيد درويش للمسرح الغنائي

فلخصه في كلمات قليلة :

عمل في بادئ الأمر ملحنًا بجميع الفرق المسرحية

بالقاهرة .. فلحن لفرقة نجيب الريحاني - وفرقة منيرة

المهدية - وفرقة على الكسار - وفرقة ترقية التمثيل العربى

(أولاد عكاشة) - وفرقة كازينو دى بارى .

وقد ظهر سيد درويش على المسرح لأول مرة

بالقاهرة مع سلامة حجازى عام ١٩١٧ م وفي عام

١٩١٨ م عهد إليه جورج أبيض تلحين رواية (فيروز

شاه) وقام فيها بالغناء (حامد مرسى) .

وفي عام ١٩٢١ ، كون سيد درويش فرقة مسرحية

خاصة به قدم فيها أشهر أوبريتاته وهى (شهرزاد -

الباروكية) كما أعاد تقديم أوبريت (العشرة الطيبة) التى

سبق أن قدمتها فرقة الريحاني عام ١٩٢٠ م .

وقد كان حصيلة ما لحن سيد درويش من مسرحيات

غنائية ما يقرب من ٣١ مسرحية تقريبًا، وذلك في الفترة

ما بين (١٩١٧ : ١٩٢٣ م) أى في خلال ستة أعوام

فقط .

تلاميذ مدرسة سيد درويش

لرائد تلك المدرسة تلاميذه سواء في مجال التلحين أو

في مجال الغناء نذكر منهم في مجال التلحين :

كالصاروخ حتى تقابل

الرجل ونجيب الريحاني

وبديع خيرى لقاء لا

مشتعل وقد اكتشفت

عبقريه سيد درويش في فن

الكاريكاتير ذاتها فانطلقت

يحيى حقى

- الكاريكاتير عند سيد

درويش صرح ضخم

إلى الرقص والسُّعْب أو

مقصوداً به الجذل والمزاح

ولحنه أميل إلى القصة والكآبة .



هذا دليلاً على تفتيح وتوسيع آفاق جديدة في عالم الموسيقى المسرحية الغنائية.

٦ - امتازت المدرسة بأنها حققت امتزاجاً خصباً بين الموسيقى الغنائية والموسيقى الشعبية، فقد قربت المسافة بين فن الخاصة والعامة وكذلك رفعت من صوت طوائف الشعب في الموسيقى.



٧ - التزمت هذه المدرسة بأصول التجويد لأحكام اللغة العربية في مد مقاطعها وقصرها وفي الضغط واللين على بعضها وفي مواضعها، كذلك في الإخراج الصوتي لمخارج الألف بأحرفها الحلقية والمفخمة وهي مميزات الأداء الغنائي المسرحي.

٨ - حلت مدرسة سيد درويش محل نهضة المسرح الغنائي بجدارة فأكمل رسالة من سبقوه في هذا المضمار.

٩ - اهتمت تلك المدرسة بإدخال عنصر التعبير على قالب الدور والموشح، بجانب عنصر التطريب الذي كان سائداً في ذلك الوقت.

١٠ - جاءت ألحان هذه المدرسة متميزة عن مثيلاتها بالبساطة والسهولة والشعبية.

١١ - ولست أشك في أن مدرسة سيد درويش ستبقى نهراً عذباً يستلهمه المعاصرون ويرى فيه أبناء الأجيال القادمة صورة من صور نضالنا - نحن المصريين - من أجل الموسيقى القومية الرفيعة.

خلاصة القول أن الإنتاج الموسيقي لسيد درويش حاضر وغائب في الوقت نفسه وبالفعل موقفه الموسيقي متناقض فألحانه حاضرة معنا تفرض نفسها في كثير من مناسبات حياتنا، كما حدث في استخدام نشيد (بلادي بلادي) أكثر من مرة في أكثر من مناسبة واستقر به الحال أن أصبح الآن الشعار الرسمي للدولة فهو السلام الجمهوري لمصرنا العزيزة. وكذلك انتشار أغاني (طلعت يا محلاً نورها)، (زوروني كل سنة مرة) .. إلخ.

وتعتبر موسيقاه غائبة من حياتنا في نفس الوقت بحكم اختفاء أغلب المدونات الموسيقية لأعماله وعدم إمكان دراستها في التعليم الموسيقي العام والخاص وكذلك ندرة أسطواناتها وتسجيلاتها.

وهذا مما يؤسف له لعدم إمكانية تخليد ذلك الفنان بالصورة العلمية اللائقة به.

- ١ - الفنان إبراهيم فوزي.
- ٢ - الفنان محمد القصبجي الذي يعد من كبار الملحنين المجددين.
- ٣ - زكريا أحمد الذي يعتبر عملاق الموسيقى العربية الأصيلة.
- ٤ - ظهر في ميدان الفن الغنائي الملحن رياض السنباطي.

#### ومن تلاميذه في الملحنين والغناء:

محمد عبدالوهاب الذي أعجب بما وصل إليه سيد درويش من تجويد في الموسيقى ثم أصبح هو نفسه بعد رحيل مؤسس تلك المدرسة رائداً لها.

#### أما عن تلاميذه في ميدان الغناء:

المطربة فتحية أحمد، المطربة ملك.

والاستفادة من سيد درويش تكمن في أسلوب الأداء وانتشار الأغاني الشعبية المصرية وألحان الطوائف.

هذا ونلاحظ أن تلاميذ سيد درويش في مجال الغناء ليسوا كثيرين، وذلك يرجع إلى أن سيد درويش كان مؤدياً جيداً لألحانه فقط وليس مطرباً بالمعنى المفهوم. ولذا نجد تلاميذه كثيرين في مجال الملحنين.

مما سبق نستطيع أن نستخلص أسلوب الأداء الغنائي لمدرسة سيد درويش في النقاط التالية:

١ - عندما ولد رائد تلك المدرسة كانت الموسيقى المصرية والغناء فناً للخاصة، واستطاع بأسلوبه الجديد الذي امتازت به مدرسته أن تتردد ألحان أغانيه في أنحاء البلاد ملكاً للعامة من أبناء الشعب.

٢ - فتحت مدرسة سيد درويش مجال التعبير والتأثير النفسي حين ارتبطت الألحان بمعاني الكلمات ارتباطاً وثيقاً وحل النشاط والصدق محل البطء والتكرار والرتابة.

٣ - تحولت أهداف الأغنية في هذه المدرسة إلى المشاكل الاجتماعية التي عاناها أفراد وجماعات الشعب المصري، وقد أعجبنى قول أحد النقاد حين قال في هذا: «إن كل ما يقوله الناس ممكن أن يصبح أغنية، فهذا أصدق تعبير عن شعبية أغاني المدرسة».

٤ - اهتمت بغناء الثنائيات بأسلوب الحوار الغنائي بدلاً من تمجيد الغناء الفردي قبل ذلك.

٥ - طرقت مدرسة سيد درويش مجالاً أكثر صعوبة هو مجال الغناء الكورالي البوليفوني متعدد الألحان، دون الإخلال بالإطار التقليدي العام للموسيقى العربية. ويعتبر

بفضل مسرح كشكش بك فكشف عن مسرح روحي ظريف تهللنا له حين

شك دبره قـدر ممراح قلبه وأوتار عوده. ولقد خفيف الدم لكى يفجر من تجلت عبقرية سيد أوتار سيد درويش أوتار درويش في الكاريكاتير



١ - كانت ألحان سيد درويش غالباً ما تأتي مرتبطة بمناسبة واقعية لذلك كانت ألحاناً معبرة وصادقة وتعتبر أحياناً بمثابة تاريخ لأحداث معينة فقد كان سيد درويش كثير الانفعال والتجاوب مع الأحداث التي يعاصرها شأنه في ذلك شأن الفنان الصادق. وكانت ألحانه تؤثر في نفوس الناس بسرعة فيقبلون عليها وقد دخل قلوبهم دون عناء فما كان يلحن لحناً إلا وينطلق من الاسكندرية حتى لو أكمله في القاهرة ثم يردده الناس والعوالم في الأفراح والمسارح الغنائية أو فرق موسيقى الجيش. ولعل السري في ذلك يرجع إلى بساطة وجمال تلك الألحان وصداقتها السهلة الممتعة. وأن كل لحن عند سيد درويش غالباً ما يرتبط بقصة مناسبة لها أثر أو موقف في حياته فيستأق الناس هذا اللحن بقصته مثل لحن زوروني كل سنة مرة - يا عزيز عيني - بلادي بلادي وغيرها من الألحان التي أثرت في وجدان المصريين بل وامتدت أحياناً في تأثيرها إلى الشعوب العربية وخصوصاً بلاد الشام التي أثرت في سيد درويش أو لا ثم أثر فيها بعد ذلك بألحانه مثل «ياشادي الأبحر» «ان... زوروني كل سنة مرة».



## سيد درويش بين الحقائق والمغالاة

د. محي الدين عاصم

مدرس قسم التأليف والقياد بأكاديمية الموسيقى العربية

عبقريته ص ٧٥. ولقد لاحظت من خلال الاستماع لاسطوانة قديمة بصوت سيد درويش أنه لم يكن متميزاً بصوت جميل على الرغم من حسن أدائه وربما أثر ذلك على ما هوأت.

٤ - في مجال التلحين بصفة عامة وفي مجال تلحين الموشحات والأدوار بصفة خاصة لم يجعل سيد درويش التطريب هو هدفه الأول كما كان متبعاً من قبل في الغناء العربي ولكن سيد درويش جعل هدفه الأسمى أن تعبر الموسيقى باللحن عن معاني الكلمات المغناة كلمة كلمة وتصور المعنى في كل ما تؤديه، كما استخدم في ألحانه بعض من المقامات غير المطروقة ويرى البعض أن سيد درويش قد جعل من ألحانه وسيلة للجهاد الوطني والإصلاح الاجتماعي بالإضافة لعنصر التطريب الذي لم يعد الهدف الأساسي في ألحان سيد درويش، وفي مجال الأدوار الغنائية لم يكن سيد درويش بإظهار مهاراته الفنية في الانتقالات المقامية والتطريب فحسب، بل امتدت جهوده للتعبير اللحني

٢ - ومن دلائل عبقرية سيد درويش أن موهبته الفنية قد تعدت التلحين الموسيقي إلى نظم الزجل والشعر مثل نشيد مصر القومي «بلادي بلادي» التي استوحى ونظم كلماتها من كلمات الزعيم «مصطفى كامل» وكان سيد درويش يعشق المذاعبات الفنية مثل أن ينظم ويلحن أغاني بهدف الهجاء والنقد أو التجريح والتشهير والسخرية من بعض خصومه الذين يطيب له أن ينال منهم، وبالتالي فإن سيد درويش غالباً ما يعتبر الموسيقى المصرية الوحيد وربما أول موسيقى عربية يستخدم الغناء العربي في النقد والهجاء والتشهير تماماً مثل شعراء العرب قديماً الذين استخدموا الشعر في ذات الغرض «جزير والفرزدق».

٣ - سيد درويش كان ملحناً مبدعاً وسابقاً لعصره قبل أن يكون مغنى حسن الصوت وهذا الرأي يتفق فيه كاتب هذا البحث مع مقالته العالم الموسيقي المصري د. محمود الحفنى الذي أقر بهذه الحقيقة في كتابه «سيد درويش - حياته وأثار

نعمان عاشور  
لما تضاعفت موجات  
عبقريته اهتزت لأنغامها  
الأفئدة البعيدة في القاهرة..  
وفي القهوة العالمية بجوار  
المحاضرة ارتحل بعض عتاة



قلوبنا إلى اليوم كأن هذه  
الأغاني لم يعف عليها  
الزمن... لا تموت.



عن معاني الكلمات مع الحفاظ على روح النخت العربي التقليدي مجدداً بالإكثار من الآلات الموسيقية ومدخلاً لفن اللزمات الموسيقية «فواصل موسيقية قصيرة تتخلل الغناء»، وصاغ ألحان أدواره وموشحانه بإحكام فلي لا يترك للمؤدى مجالاً للتلاعب بصوته أو التصرف في اللحن كما كان متبعاً في غناء الألحان العربية وخصوصاً في الأدوار بالقرن ١٩، وكان سيد درويش غالباً يصيغ ألحان المذهب من صميم المقام الأساسي تتخلله مقامات أخرى ثم ينتقل في أغصان الدور بين مقامات فرعية مختلفة.

٥ - إن عبقرية سيد درويش في مجال التلحين نبعث غالباً من ارتباطه بالشعراء الجهابذة الثلاثة «بديع خيرى» و«أمين صدقى» و«بهرم التونسي» الذين أثروا ألحان سيد درويش بالشعر الصالح والزجل الرائع والحوار الشيق والاستعراض الدقيق لمختلف الصور الشعبية والطوائف في مصر، وكما يقول «فاجنر» الموسيقار الألماني ملك الأوبرات أن «الشعر جسم الورد والموسيقى عطرها»، كما كان يتهوون الموسيقار الألماني شديد الإعجاب بشعر الشاعر الألماني جوتة معبراً عن شعره بأنه ليس عظيماً في معناه فحسب بل وفي قوة إيقاعه التي لها سلطان يدفع يتهوون للتلحين.

٦ - سيد درويش هو في الغالب الموسيقار المصري الوحيد وأول موسيقار عربي يضع أبحاثاً يعالج فيها أو يعبر عن مشاكل الطوائف المختلفة الموجودة في مصر وغالباً ما جاءت هذه الألحان في المسرح الغنائي من خلال مسرحياته، ومن أمثلة هذه الألحان:

- لحن العمال «ماقلتكش أن الكثرة لا بد تغلب الشجاعة».
- لحن الشياطين «شد الحزام على وسطك».
- لحن الصنابعية «الحلوة دى قامت تعجن».
- لحن الموظفين «هز الهلال ياسيد».
- لحن المغاربة - لحن السقاين - لحن الحطابين - لحن بنات اليوم.

#### بعض أوجه المغالاة في عبقرية سيد درويش

ظهرت بعض أوجه المغالاة في تقدير عبقرية سيد درويش جاءت غالباً بأقلام بعض الكتاب غير المتخصصين أو غير المتحقيقين من العلوم الموسيقية أو التاريخ الموسيقي، وأنعرض هنا ببعض النقد لأوجه المغالاة هذه لأن تصحيحها أو تقويمها أمر واجب لا بد منه يقوم به المتخصصون في مجال الدراسات الموسيقية دون أى إنتقاص لمقدار أو مكانة فنان الشعب «سيد درويش» الذى لا يحتاج لإثبات عبقريته

في مجال تلحين الغناء العربى إلى هذه المغالاة. هناك بعض الكتاب يخطئون عند التعرض للمسرح الغنائى لدى «سيد درويش» باستخدام مصطلح «أوبرا» فيقال مثلاً: «أوبرا شهرزاد - أوبرا البيروكة - أوبرا العشرة الطيبة» مما يعطى انطباعاً بأن سيد درويش قدم أوبرات عربية بهذه الأسماء إن استخدام مصطلح أوبرا في المسرح الغنائى عند سيد درويش أو غيره ممن كانوا قبله أو جاءوا بعده وصولاً للأخوين رحباني يعتبر بمثابة تجاوز علمى يجب تقويمه والأوبرا فن يحوى قوالب غنائية متنوعة مثل: الأريا - الأريا داكابو - الليد - الريستاتيف بنوعيه الجاف أى الإيقاعي والمنغم المصاحب بخلفية موسيقية والكورال يلعب دوراً هاماً ومؤثراً في فن الأوبرا، ولكل أوبرا افتتاحية تحوى نيمات لحنية من الألحان التي سترد بالفصل الأول والثاني والثالث وغالباً ما تصاغ هذه الافتتاحية بصيغة من صيغ التأليف الموسيقى الغربى «صيغة السوناتا المختصرة» فضلاً عن أن الموسيقى الأوروبية التي هي عصب فن الأوبرا تحوى على العناصر الأساسية الأربعة:

- ١ - اللحن.
- ٢ - الإيقاع.
- ٣ - الكثافة اللحنية «المصاحبة».
- ٤ - الطابع الصوتى وأساليب الأداء «فن الكتابة للأوركسترا والكورال».

فهل تتوفر هذه العناصر الفنية السابق ذكرها في المسرح الغنائى العربى إبان سيد درويش أو عند من قبله أو من جاء بعده؟ فى رأى كاتب هذا البحث أن الأخوين رحباني هما أقرب من كان لقالب الأوبرا حيث توفرت غالبية هذه العناصر في أعمالهما للمسرح الغنائى فى لبنان ومع ذلك لم يتجرأ أحد منهما على تسمية أى عمل لهما فى المسرح الغنائى إلا بالتسمية السليمة «مسرحية غنائية» وذلك لأنهما أدركا أن كلمة أوبرا ربما جاءت ثقيلة على مسامع الجمهور عند الإقبال عليها، كما خافا أن لا يوفرنا العناصر الفنية اللازمة لتسمية أوبرا فضلاً عن الانتقاص على التسمية المنطقية «مسرحية غنائية» حتى يفلتا من ملاحقة النقاد الموسيقيين بالنقد والاعتراض لأن النقاد إبان وقت الرحبانية تعرضوا لأعمالهما بالدراسة والتحليل فأشادوا وانتقدوا ومع ذلك لم يتفق على تسمية أعمال الرحبانية بالأوبرات مطلقاً وعموماً فإننا عندما نرجع إلى عهد سيد درويش أو ما قبله أو ما بعده فإننا نجد أن غالبية الأعمال العربية فى مجال المسرح

المسرح.. وكان المسرح الغنائى هو المجال الوحيد الذى تحتم أن ينتهي إليه لا فقط كتدرج من الأوبرا التي أدخلها إسماعيل وتطورت على يد سلامة حجازي إلي مسرح

الموسيقى خصيصاً إلى النغم ليسمعوا بأذانهم الألحان التي كان يرددها أغلب الناس في شوارع العاصمة وعرض عليه بعضهم، بعد أن أعجبهم ألحانه، أن يشتغل في



## بين الحقائق

## والمغالاة

المحدودة والمقصورة في حدود التخت العربي التقليدية مهما زاد حجمه فضلاً عن إجماع الكثير من الملحنين عن تأليف الموسيقى لأن الغناء له الغلبة في الموسيقى المصرية والعربية، وإن وجدت افتتاحيات موسيقية لبعض مسرحيات غنائية فلن تبني على صياغة موسيقية معروفة من صيغ التأليف الموسيقي الغربي ولن تتضمن تيمات لحنية من ألحان الفصول الثلاثة للرواية.

وتعد هذه الدراسة العابرة للمقارنة بين أحوال المسرح العربي أو المصري حتى منتصف القرن العشرين وفن الأوبرا في أوروبا نجد أن التسمية العلمية الصحيحة لأعمال سيد درويش في مجال المسرح الغنائي هو أو من سبقه أو من جاء بعده هي أن تتحرر من قيود قالب الأوبرا الأوروبي بعناصره الفنية السابق ذكرها، ومن الجدير بالذكر هنا أن العالم الموسيقي د. محمود الحفني يؤيدني في هذا الرأي فيضيف أعمال سيد درويش في المسرح الغنائي المصري بالمسرحيات الغنائية أو الأوبريت وذلك في كتابه «سيد درويش - حياته وأثر عبقرته»، من ص ١٦١ إلى ص ١٧٣.

## موسيقار الشعب وموسيقار الجليل - حقائق واقتراءات

لاحظت في العديد من المقالات أو الأبحاث أو الكتب التي تتكلم عن سيد درويش تذكر أن محمد عبدالوهاب تأثر تأثراً شديداً بفن سيد درويش حتى أنه عاش فترة مقلداً تحت عباءته وهذه من ناحية في رأي كاتب هذا البحث هي أفضل الافتراءات!! ولكني قرأت مقالاً للأستاذ مصطفى كمال في جريدة البيان بتاريخ ٢٤ نوفمبر عام ١٩٩٨ وهي جريدة خليجية إذ كتب يقول: «استراحة البيان بين عبدالوهاب وسيد درويش»، وهذا عنوان المقال وأما ما ورد فيه «إن الموسيقار محمد عبدالوهاب على الرغم من إبداعه وتجديده في الموسيقى والغناء العربي ورغم حجم العطاء الذي أثرى به الموسيقى العربية إلا أنه كان يعاني طوال حياته الفنية من عقدة حادة اسمها «سيد درويش»، والسبب في ذلك أن محمد عبدالوهاب ولد فنياً في ظل سيد درويش وظل طوال حياته وفي المرحلة الأولى من شبابه الفني إما ناسخاً أو مقتبساً أو مقلداً حتى استطاع أمير الشعراء أحمد شوقي اقتلاعه تماماً من عباءة سيد درويش نتيجة تثقيف عبدالوهاب وسفره لغرنا بإستمرار مع أمير الشعراء.

وفي رأي كاتب هذا البحث أن هذا المقال يحمل افتراء محضاً لا أساس له من الصحة لأن نشأة الفنان في ظل عطاء فنان آخر لا تعني بالضرورة التبعية الفنية له والدليل أن

الغنائي يمكن أن تحتوي على عدد من العناصر الفنية الموجودة بقالب الأوبرا ولكنها ستفتقد أيضاً لعناصر أخرى حيوية كالآتي:

المسرح الغنائي المصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفي النصف الأول من القرن العشرين توافرت لديه هذه العناصر: الدراما - الشعر

- الغناء - التمثيل - المسرح - الإخراج المسرحي - الملابس - والديكور - الإضاءة.. مع غياب العناصر الآتية:

- التأليف الموسيقي لا يلعب دوراً ملموساً أو ملحوظاً إذ أن الغلبة في المسرح الغنائي المصري تكون للغناء والنلحين وذلك بسبب عدم توفر موسيقيين دارسين لعلوم الموسيقى العالمية بالشكل الكافي.

- الموسيقى والغناء العربي عصب المسرح الغنائي في مصر يعتمد علي عنصرين فقط اللحن والإيقاع لاحظ غياب الكثافة اللحنية «أساليب المصاحبة، في موسيقانا العربية التي اعتمدت لفترة طويلة على النسيج المونوفوني (كل العازفين والمنشدين يؤدون نغمة واحدة)»، فضلاً عن غياب أساليب الأداء وفن الكتابة للأوركسترا لأن المصاحبة الآلية مقصورة على التخت العربي التقليدي وإن أضيفت عليه آلات أخرى نزل إمكانياته الآلية محدودة، كما أن المنشدين يغنون في طبقات صوتية محدودة ومقاربة على خلاف الغناء الكورالي الأوبرالي الأوروبي المعتمد على أربع طبقات صوتية أساسية بخلاف ما هو فرعي مشتق من الأعمال العربية في مجال المسرح الغنائي العربي أو المصري كان لابد من إدخال ولو الشيء اليسير من الحوار العادي فيه وهذا عنصر لا يستخدم في فن الأوبرا بأوروبا إلا نادراً.

- القوالب الغنائية في المسرح الغنائي العربي أو المصري محصورة في حدود لحن مسرحي لصوت منفرد أو زوج من الأصوات ديالوج «ديوتو» أو ثلاثة من شخصيات الرواية «تريالوج» أو لثنائدين وربما استخدمت القصيدة وهذا في مقابل تنوع القوالب الغنائية في الأوبرا الأوروبية.

- أسلوب الريسناتيف «أداء إنشائي» بنوعيه الجاف «الإيقاعي أو المنغم» المصاحب بخلفية موسيقية لم يلعب دوراً ملموساً في الأعمال الغنائية في المسرح الغنائي المصري.

- يلعب غناء المنشدين «الكورس» دوراً ملحوظاً في المسرح الغنائي المصري وهو من العناصر الهامة في فن الأوبرا الأوروبية.

- لا تلعب الافتتاحية الموسيقية دوراً ملموساً في أعمال المسرح الغنائي المصري وهذا بسبب الإمكانيات الآلية

غنائي ولكن أيضاً كأخير و أقوم وسيلة يمكن ان تتناسب معها طبيعة فنه و موسيقاه . و كان المسرح هو الأداة التعبيرية الوحيدة القادرة على أن تصله بالجمهور

التي يخلق لها ألحانه لذلك فإنه أسرع و انضم إلى فرقة سليم عطا الله وسافر معها إلى الشام ممثلاً و مغنياً.. وهناك تفتح له المسرح عن عالم جديد وبدأ يكشف في



التطريب الذي يجيده «محمد عبدالوهاب» وهذا عكس ما كان سيد درويش يهدف إليه «تصوير المعاني والتعبير عنها بالألحان وهذا ما سبق ذكره من قبل» محمد عبدالوهاب بدأ بالأدوار والطاقات ولم يشتهر له عمل من قالب الموشح ثم اتجه لقالب الأغنية الذي اشتهر به والذي تطور وتبلور على يده وفي عصره أكثر من عصر سيد درويش، كما أن عبدالوهاب لم يعتمد على المسرح الغنائي المصري أو العربي على الرغم من أنه استكمل ألحان المسرحية الغنائية «كليبواترا» ومارك أنطونيو، لمنيرة المهدية بعد وفاة سيد درويش بل على العكس اتجه هو وكثير من فرسان المسرح المصري إلى السحر الفني الجديد القادم بخطى عملاقة «فن السينما» فوضع عبدالوهاب غالبية ألحانه الرومانسية للسينما المصرية سواء في أفلامه أو أفلام ليلى مراد وسعد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ ونجاة الصغيرة ووردة وغيرهم، كما اهتم عبدالوهاب بفن تأليف المقطوعات الموسيقية القصيرة المستقلة أو مقدمات موسيقية للأغاني الكبيرة لأم كلثوم وعبدالحليم حافظ ووردة، كما اهتم محمد عبدالوهاب بعنصر التوزيع الأوركسترا وهو عنصر لم يتوفر بشكل مناسب أيام سيد درويش.

إن محمد عبدالوهاب هو فارس الأغنية المصرية الرومانسية بجميع أشكالها في القرن العشرين في السينما والإذاعة ولكن سيد درويش هو فارس وعبقري المسرح الغنائي في مصر فأين التأثير الشديد بينهما وأين التبعية المزعومة عن عبدالوهاب لأساتذته سيد درويش؟

وفي مجال الأغنية الوطنية لعب كل من سيد درويش وعبدالوهاب دوراً متميزاً ومختلفاً عن الآخر: سيد درويش قدم ألحاناً أصيلة بسيطة حركت وجدان الشعب المصري إبان الثورة عام ١٩١٩ كان رجل الشارع المصري يستطيع ترديد هذه الألحان وحفظها بسهولة وكفى سيد درويش فخراً أنه صاحب لحن النشيد القومي المصري «بلادي بلادي» الذي لا تزال تردده حتى يومنا هذا، لحن فيه الأصالة والعزة والجمال والبساطة، ولكن عبدالوهاب قدم ألحاناً وطنية في الثلاثينات والأربعينات كانت هادئة نوعاً ما ورومانسية تميزت بحسن الطرب، وفي الستينات قدم مجموعة تحف فنية وطنية تتناسب مع أحداث مصر السياسية بعد ثورة يوليو عام ١٩٥٢ اعتمدت هذه الأعمال أو الألحان على الضخامة والعظمة. ■



الموسيقار الألماني العظيم بيتهوفن كان تلميذاً مخلصاً لهايدن استفاد منه كثيراً في بناء مؤلفاته الموسيقية للبيانو ولكن عندما نستمع وندرس ونحلل أعمال بيتهوفن للبيانو جيداً نجد أنه تعلم الدقة وحسم الأمور من أساتذته «هايدن» ولكنه كان عاشقاً للموسيقار الألماني «موتسارت» الذي كان يحمل أفكاراً مأكرة في مؤلفاته الموسيقية تعذب العلماء الموسيقيين الذين يحاولون التعرض لأعماله بالتحليل فنشأ بيتهوفن يقدم أعمالاً موسيقية للبيانو تزدى فيها دقة هايدن ووضوح أهدافه وتزدى فيها مكر موتسارت وموضوعيته التي كان لها سحراً خاصاً عشقه بيتهوفن مما يعني عدم ضرورة التبعية الفنية للأساتذ من تلميذه إذا نشأ في ظل عطائه الفني هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن صحبة أمير الشعراء «أحمد شوقي» إلى فرنسا أكثر من مرة تعنى التثقيف في أمور الشعر وتذوقه فضلاً عن أمور حياتية أخرى ولكنها لا تعنى تغيير المخزون الموسيقي لعبدالوهاب من التبعية لسيد درويش إلى الاستقلال والإبداع الفني بشخصية عبدالوهاب لأن هذا أمر لا يتم بسهولة ولا في وقت زمني محدود ولا عن طريق الأسفار.

بصفة عامة فإن من يقارن بين خط سير موسيقار الشعب «سيد درويش» وخط سير موسيقار الجيلين «محمد عبدالوهاب» سيجد اختلافاً كبيراً بينهما مما يعد أعظم دليل على عدم تأثير عبدالوهاب تأثيراً شديداً لدرجة التقليد بسيد درويش، فضلاً عن عدم وجود عقدة نفسية أصلاً للموسيقار «محمد عبدالوهاب» الذي لم ينكر جهود أساتذته الكبار أمثال سيد درويش حيث أشاد عبدالوهاب كثيراً بمكانته واختص في الإشادة بلحنه دبالوج «على قد الليل ما يطول» الذي نشر عند سماعه بروح المسرح الغنائي الذي أبدع في مجاله سيد درويش.

إن الموسيقار «سيد درويش» كثف ألحانه الغنائية لمعالجة قضايا اجتماعية ووطنية وسياسية وعاطفية وذلك من خلال مسرحياته الغنائية أحد أهم أسرار عبقريته الفنية، فكانت ألحانه مصرية صميمية أصلية وجديدة أيضاً على أذان المستمعين كما كانت تخرج من القلب إلى القلب في سهولة وبساطة أشبه بالسهل الممتنع ولسيد درويش أيضاً ألحاناً رومانسية ولكنها جاءت غالباً في قالب الدور والطقوفة، أما موسيقار الجيلين «محمد عبدالوهاب» فكانت غالبية ألحانه رومانسية بالدرجة الأولى تعتمد أكثر ما تعتمد على عنصر

العود ليسجل ألحانه.. حتى  
لقد فكر في السفر إلي  
إيطاليا.. وظل يحلم  
بتحقيق هذه الأمنية إلي أن  
يوغت بقيام الحرب العالمية  
الأولى وكان قد بلغ الثانية

نفسه الطاقات التي تؤهله  
لأن يعيش في هذا العالم..  
فلما رجع من الرحلة كان  
أول ما فعله أنه راح يسعى  
ليتعلم قواعد الموسيقى على  
أصولها ويتقن العزف على



أراد الله لهذا البلد الأمن أن يرفع شأن الفن فأنجبت مصر النابغة الشيخ (سيد درويش) الذي تنفس هواءها فأخرج للناس من كنوز الموسيقى آثاراً ودرراً تسابق الناس إلى التقاطها حتي أصبحت أحيائه الشجية تملأ الدور والطرقات. اكتشف (سيد درويش) الطريق الذي يجب أن تسلكه الأغنية العربية لتحقيق الهدف الذي قامت من أجله. ففي ذات ليلة، وبعد استماع الشيخ (سيد درويش) في دار الأوبرا المصرية إلى أوبرا (عايدة) للموسيقي الإيطالي (فردري Verdi) سار مع أصدقائه (مصطفى صادق الرافعي وزكي مراد وتوفيق الحكيم) ساهما شارداً، فسأله الرافعي: مالك يا سيد؟ فأجاب سيد درويش: أطربتني موسيقى هذا الإيطالي.. ثم أردف بعد قليل: يجب أن أكتب موسيقى تطرب الإيطالي والصيني والفرنسي والألماني كما أطربتني أنا المصري موسيقى هذا الإيطالي.



## سيد درويش ودوره في المسرح الغنائي

أ.د. خيرية جميل

استاذ بالمعهد العالي للموسيقى العربية

بينهم، معالجاً مشاكلهم بموسيقاه كما في ألحان (الشباين، العريجية، الجزائريين، الجرسونات، الموظفين، السياس) وغيرهم.

وبذلك استطاع أن ينقل الغناء من القصور وبيوت الأغنياء إلى الجماهير العريضة، فقد كان بحق رائد من رواد نهضة الحديثة.

ولد (سيد درويش) بحى كوم الدكة بالإسكندرية في ١٧ مارس عام ١٨٩٢ من أبوين رقيقين الحال - بعد ثلاثة بنات - كان أبوه المعلم (درويش البحر) يعمل بالنجارة وكان يريد أن يرى ابنه سيد درويش شيخاً يحفظ القرآن الكريم ويجوده فأدخله كتّاب (سيدى أحمد الخياش) ولم يتعد الخامسة من عمره، فتعلم القراءة والكتابة وحفظ قسماً من القرآن الكريم، وكان شغوفاً في طفولته بالاستماع إلى الشيوخ الذين يحيون المولد النبوى ويحفظ عنهم ويقلدهم أمام أطفال الحى، ثم انتقل إلى مدرسة (حسن أفندى حلاوة) ثم مدرسة (شمس المدارس) وهناك التقى بـ (نجيب أفندى فهمى) الذى أشرف

لقد فهم (سيد درويش) الأبعاد الإنسانية للأعمال الفنية فالأغنية يجب أن تصل إلى كل الشعوب ويجب أن تطرب لها كل الشعوب، كما اكتشف بأن الحب ليس وحده الجدير بالغناء له، فالمواضيع الأخرى التى تتناول الحياة اليومية من اجتماعية واقتصادية وسياسية والقضايا الأخرى المصيرية يجب أن يكون لها دور فى الحياة، ومن هنا بدأ (سيد درويش) يفكر في تطوير الأغنية.

كما أتى بمنهج وأسلوب جديد ليؤكد أن الموسيقى ليست مجرد تطريب وشجن ولكنها تعبير وتصوير يقوم على استيعاب الكلمات والغوص فى معانيها ومعاشاة أحداثها ودراسة جوانبها حتى تتلاءم النغمات ومعاني الكلمات، فجاءت ألحانه معبرة أصداق تعبير مما جعلها تصل إلى قلب السامع وتؤثر فى مشاعره وتعيش فى وجدانه.

كما أنه صاحب اللحن الشعبى الذى لم يختلط ولم يمتزج بالحن أخرى، فقد كان يستلهم ألحانه من روح الشعب ومن أهل الطوائف وأصحاب الحرف الذين كان يختلط بهم ويعيش

الحرب العالمية الأولى وكان قد بلغ الثانية والعشرين من

عمره وقد بدأ الناس فى الإسكندرية وخارجها يعشقون

ألحانه رغم جدتها على أذانهم ويطربون المألوفة وأصولها لأنغامه رغم خروجها المستوعبة .



القبايى) فى كتاب (بغية الممثلين)، ولا توجد لهذه السلامات أى تسجيلات أو مدونات.

وقد طرق الشيخ (سيد درویش) فى تلحينه للتخت كل الأنواع السائدة من موشحات إلى طقاطيق إلى أدوار، أما الموشحات فقد لحن منها الكثير، وهذه الموشحات صيغت فى قالب موسيقى فائن تظهر من خلاله قوة وأصالة موسيقى (سيد درویش) وعظمتها.

كانت براعة الملحن لا تظهر إلا فى مدى نجاحه بانتقاله فى سير اللحن من مقام إلى مقام فى حركة بارعة يطرّب لها المستمعون، عندما كان هدف الشيخ سيد درویش أن تعبّر الموسيقى باللحن عما يقصد إليه المعنى، فتفسر الأنغام ألفاظ الشعر كلمة كلمة وتصور المعنى من كل ما تؤدیه، وقد لحن عدداً من هذه الأدوار من مقامات كانت غير مطروقة كثيراً فى التلحين ومنها :

دور : أنا هويت

دور : بالتلى قوامك يعجبني

ولم يغفل سيد درویش إنتاج الأغاني الخفيفة (الطقطوقة)

فبهر الناس بطائفة كبيرة منها:

طقطوقة : بصارة براجة.

طقطوقة : حرج عليه بابا.

أما أعماله المسرحية الغنائية:

اتسمت أعماله بأنها متكاملة حيث أن الألحان فيها مرتبطة بموضوع الرواية وأحداثها ارتباطاً وثيقاً فهي جزء لا ينفصل عن الرواية كما أنها لا تعتمد على الأصوات الفردية فقط بل على الثنائيات والثلاثيات بأسلوب الحوار الغنائي كما اعتمدت على الغناء الجماعي وبذلك تتوفر شروط ومتطلبات فن الأوبريت.

وقد اختلفت الآراء حول أول رواية لحنها الشيخ (سيد درویش) للمسرح، فتؤكد بعض الآراء أن أول رواية هي (خد بالك يا أستاذ) حيث نشر فى صحيفة المقطم إعلان فى فبراير ١٩١٧، يقول : (إن إدارة كازينو جلوب أنشأت خلف مخازن شيكوريل مسرحاً جديداً للتمثيل العربى والإفرنجى، سيفتح مساء اليوم ١ فبراير، وقد ألفت للتمثيل جوفتين واحدة عصرية والأخرى أدبية، وفى مقدمة ممثلها الممثل المشهور (عمر وصفي) .. وقد عهدت إلى الموسيقى المشهور الأستاذ (سيد درویش) وضع ألحان الجوفتين الكوميدى والأوبريت وتلحينها، وقد أدخلت أوركسترا شرقى مع الأوركسترا

على تنمية مواهبه وعلى تحفيظه كل ما كانت تعبه ذاكرته من أغاني الشيخ (سلامة حجازى) . وانتقل بعد ذلك إلى المعهد الدينى العلمى بالإسكندرية وكان يقوم بأداء الأذان الشرعى وهو طالب بالمعهد، ولكنه فصل منه فى نهاية عامه الدراسى الثانى لممارسته الغناء.

عندما انقطع عن الدراسة ليقوم بأعباء أسرته التى أودعها أبوه أمانة فى عنقه، استطاع أن يكسب لقمة العيش عن طريق هذا الصوت وذلك الذوق الفنى بتلاوة القرآن الكريم والسيرة النبوية الشريفة، فى البيوت أو الغناء فى المحلات العامة كقهوة (أبو راضى) بحي الجبلية بالبلان، وقهوة (أمينة المنصورية) بالبلان أيضاً وبار (كوستى) (نيقولا).

ذاع صيت الشيخ سيد درویش فى الغناء حيث كان يقوم بإحياء الحفلات الخاصة بأداء الأدوار المشهورة للشيخ (سلامة حجازى) وكان نصيبه من العمل فى بعض الليالى لا يتجاوز الخمسة قروش .. ولم يكن فى هذا الكفاية للعيش فعمل بمهنة المعمار، وكان يردد على أسماع زملائه عمال البناء من الأغاني والأهازيج ما يبعث فيهم النشاط ويدفعهم إلى مواصلة العمل ومضاعفة الإنتاج، إلى أن أتته الفرصة وسمعه الممثل (أمين عطا الله) فى مقهى يجاور البناء الذى يعمل فيه فقرر هو وأخوه (سليم عطا الله) ضم الشيخ (سيد درویش) إلى فرقتهما للتمثيل والغناء.

ثم سافر معهما إلى الشام وكان ذلك فى مطلع عام ١٩٠٩ وهناك تعلم على يد موسيقيين كثيرين منهم (عثمان الموصلى) وحفظ التراث العربى عن ظهر قلب ثم سافرت الفرقة ثانية إلى الشام عام ١٩١٢ .

لحن (سيد درویش) لفرقة (سليم وأمين عطا الله) مجموعة من السلامات والأناشيد، منها :

غردت ورق توت بين ندمان الطرب

(مقام عجم) .

نهييم دوماً لتغريد الهزار طوعاً للجمال

(مقام بوسليك) .

الصفاء فأت حذوده بالتهانى والسداد

(مقام عراق)

يا هزار قم وغنى فوق غصن الياسمين

(مقام حجاز) .

وقد جمع نصوص هذه السلامات الممثل (سليمان حسين



محمد عبد الوهاب

محمد عبد الوهاب  
كانت روح سيد درویش مبعث تلك العجايب والتمهيدات التي

فاجأنا.. فكل ما تبعته الروح  
سيد درویش فى وقت كانت  
خالد أما ما يبعثه الفكر فقط  
موسيقانا فيه أشد ما تكون فى  
فهو قليل الأثر زائل، فلقد وجد  
حاجة إلى روح تبعث فيها



## دوره في المسرح الفنائي

"لولا تسجيل حامد مرسى لهذه الألحان لما عثر على الزاوية".

وواجه سيد درويش فشل هذه الرواية واستطاع بعدئذ إظهار تلك السلسلة من الروايات الغنائية التي كانت ألحانها خير ما فيها والتي أثارت دهشة الناس وإعجابهم وغيّرت من طابع الموسيقى في مصر إلى حد كبير.

### أعماله المسرحية الغنائية

قدم لفرة جورج أبيض :

١ - فيروز شاه ٢٠ يوليو ١٩١٨

ومن أشهر ألحانها :

دقوا الطبول

أنا رأيت روعي في بستان

٢ - الهواري ٣١ يوليو ١٩١٨

ومن أشهر ألحانها :

- أين سلمي ؟

- طال شوقي لحبيبي

- حن الزمان

قدم لفرة نجيب الزحاني :

٣ - كله من ده ١ أغسطس ١٩١٨

ومن أشهر ألحانها :

- هز الهلال ياسيد

٤ - ولو ١٧ أكتوبر ١٩١٨

ومن أشهر ألحانها :

- السقاين

وقد استلهم نغماته من نداء أحد السقاين وهو يحمل قريته على ظهره مردداً (يهون الله.. يعوض الله) واستمر الشيخ (سيد درويش) في السير خلف الرجل ليستمع إلى هذا النداء فراية الساعة حتي استطاع أن يتم لحنه مستعينا بهذا النداء كمطلع للأغنية :

يهون الله يعوض الله يعوض الله

ع السقاين دول شقائين متعفرن م الكويانية

خواجهاتها جونا حيطفشونا

ليه بيرازونا دي صنعة أبونا

متعبرونا ياخلاق

- حرام يا جزارين

وفي هذا اللحن صور (بدیع خیری) و (سيد درويش)

الأوروبي لتوقيع الألحان، وهي أول مرة تقتزن فيها الموسيقى الشرقية بأختها الأوروبية على مسارح التمثيل، وقد عهدت إدارة المحل إلى حضرة (فرح أفندي أنطون) في وضع الرواية الأولى لهذا الجوقة. ولم يعلن عن اسم المسرحية إلا في ٢٦ من الشهر في جريدة المقطم وهي رواية (خد بالك يا أستاذ)، ولم يعثر على شيء من ألحانها.

وتقول بعض الآراء إن أول رواية لحنها الشيخ (سيد درويش) هي رواية (الشيخ وبنات الكهزباء) تأليف (فرح أنطون) ومثلتها فرقة جديدة على رأسها (عمر وصفي) على مسرح سينما (متروبول). وهذه الرواية أيضاً لم يعثر على شيء من ألحانها. (على مسرح جلوب).

ويؤكد هذا الرأي المؤرخ الموسيقى (محمود كامل) في حديث شخصي معه.

أما أغلب الآراء فتؤكد أن أول رواية لحنها الشيخ (سيد درويش) هي رواية (فيروز شاه) لفرة (جورج أبيض) الذي مهد له الفرصة لكي يفجر طاقاته في مجال المسرح الغنائي من خلال هذه الرواية تأليف (عبد الحليم المصري) وشهرته (عبد الحليم دولار)، وقد عرضت في ٢١ يوليو ١٩١٨.

ويروي الفنان الكبير (جورج أبيض) ويقول: في أعقاب الحرب العالمية الأولى اجتاحت مصر موجة طاغية من الاستعراضات المسرحية بأغانيها الخفيفة وفكاهاتها المسلية، وأصبح شارع عماد الدين - شارع الفن في ذلك الوقت - عبارة عن كباره.. وكانت أعصاب الناس المشدودة والمتوترة خلال سنين الحرب تبحث عن متنفس لها، فوجدته في هذا اللون الخفيف المرح من الاستعراضات المسرحية. وفكرت في تقديم أوبريت غنائي ولكن على مستوى رفيع، فتقابلت والشيخ (سيد درويش) عن طريق صديقي (جورج طنوس) الصحفي والأديب المعروف، ولم تنته هذه الجلسة إلا وقد تم الاتفاق بيننا، وحضر (سيد درويش) بعد أيام قليلة إلى القاهرة ولحن لفرقتي أول أوبريت له (فيروز شاه).

ولقد شهد (جورج أبيض) ورئيس فرقته الموسيقية وبعض من عازفي الموسيقى بسمو هذا الانتاج الفني، وقدروا تلك المسرحية نجاحاً باهراً، غير أن الجمهور لم يستشع ألحانه الجديدة، فسقطت الرواية سقوطاً ذريعاً.

وفي حديث مع المؤرخ الموسيقى (محمود كامل) والأستاذ (حسن درويش) - ابن الفنان سيد درويش - قالوا:

الحبوبة والنشاط فتشلها من خمولها وركودها.. ولهذا أخذت روحه تبحث وتبحث عن مستقر تجد فيه مطلبها.. وكان أن وجدته في الموسيقى، وإذا يروح سيد درويش تفيض بالبدائع وإذا بها تقفز بموسيقانا قفزات واسعة تقدمت بها إلى الأمام درويش قطعها في وقت قصير





الكسار - الدعوة إلى الديمقراطية.  
إحنا الجماعة الكنائسين ياناس ابقوا عبرونا  
زينا ومفيش يا معلم درويش كنا تحت الرجلين  
مندانين  
دول كانوا رايحين بيهنونا كل صنعة ولها  
أربابها

دى بلادنا ونفهم ترابها  
- السعاة  
كما أنه تعرض لطائفة أخرى من العمال المملوحون وهم  
(سعاة البريد).

إحنا السعاة بتوع البوسنة وجينا نبارك لكم  
ياهو وشوفونا بنص ريال وراتا عيال ودواهي نقال  
ياخوانا دخنا من المشي  
والله سخسنا من وقف الحال

١١ - ولسه ٢١ سبتمبر ١٩١٩  
ومن أشهر ألقابها :  
- يانوا عم يا تقاح  
- لحن الجرسونات.

١٢ - قلنا له ١٧ أكتوبر ١٩١٩  
ومن أشهر ألقابها :  
- إيه العبارة

١٣ - مرحب ١٩ نوفمبر ١٩١٩  
١٤ - أحلاه ٤ فبراير ١٩١٩  
ومن أشهر ألقابها :

- إحنا الكومساريه  
- إحنا يا سيدنا الأفندي المخدمين  
١٥ - راحت عليك أو (بنت الحاوي) ٣ يوليو ١٩٢٠.

ومن أشهر ألقابها :  
- والله تستاهل يا قلبى  
- راحت عليك

١٦ - اللي فيهم ١٠ فبراير ١٩٢١.  
١٧ - أم أربعة وأربعين ٢٠ فبراير ١٩٢٢.

ومن أشهر ألقابها :  
يا عشاق النبي  
١٨ - البربري في الجيش ٢٨ مارس ١٩٢٣.

١٩ - الهلال ١٩ يونيو ١٩٢٣.  
ومن أشهر ألقابها :  
- إحنا الجنود زى الأسود

مدى جشع الجزائريين واستغلالهم للمواطنين :

حرام يا جزارين سايينا ستراتين  
مانطولش درهمين إلا يطلوع العين

٥ - إيش ١٦ يناير ١٩١٩  
ومن أشهر ألقابها : (ضاربة الودع)  
- السياس (أوعى يمينك - أوعى شمالك).

- يا مصر يحميك لأهلك .  
٦ - قولوا له ١٧ مايو ١٩١٩  
ومن أشهر ألقابها :

بقف مين اللي يأس  
- شد الحزام على وسطك  
- طلعت يا محلا نورها شمس الشموسة

- قوم يا مصرى .  
- ملبحة جوى الجلل الجناوى  
- يا ولد عمى

٧ - رن ٢٣ أكتوبر ١٩١٩  
ومن أشهر ألقابها :  
- يا حلاوة أم إسماعيل

- ماقتلكش إن الكثرة .  
٨ - العشرة الطيبة ١١ مارس ١٩٢٠

ومن أشهر ألقابها :  
- على قد الليل ما يطول  
- يقطع فلان على علان

- عشان ما نعلنا ونعلا .... لازم نطاطى نطاطى  
٩ - فشر ٢٦ مارس ١٩٢٠

ومن أشهر ألقابها :  
الجنن وما أدراك ما الجنن .  
والله لو شفقونا

قدم لفرقة على الكسار :  
- عقبال عندكم قفل ١٩ يونيو ١٩١٩

ومن أشهر ألقابها :  
- الكنائسين

ومن خلال هذا اللحن أفلهر سيد درويش وعلى الكسار  
حال طوائف العمال وقيمة هذه الطوائف وما تقدمه من عمل  
مهما ظهر عليها من تواضع يصل أحيانا إلى حد الاحتقار في  
نظر الآخرين ومدى أثرهم في بناء المجتمع الحضارى،  
ويدعو إلى المساواة بين الناس وهى سمة من سمات مسرح

فكانت معجزة أثبت بها  
للغرب أن الشرق متيقظ عامل  
على النهوض والارتقاء في  
موسيقاه، وموسيقى سيد درويش  
هي مزيج من الموسيقى الشرقية  
والموسيقى الغربية لأنه أخذها  
عن الترك والرومان بعد أن  
مزجها بموسيقانا فجاءت  
موسيقى حبة متوثبة.  
قالوا إن سيد درويش جعل  
الموسيقى المصرية تنبع الموسيقى  
الأجنبية، ليس عيباً أن نأخذ من



## دوره في المسرح الغنائي

- ٢٩ - خذ بالك يا أستاذ ٢٦ فبراير ١٩١٧  
٣٠ - العيرة ٦ يناير ١٩٢٢  
٣١ - الشيخ وبنات الكهرباء ١٩١٧/٢/٨  
إنجازات سيد درويش في المسرح الغنائي:  
- استخدم اللغة العامية في أعماله المسرحية  
الغنائية عدا روايتي عبد الرحمن الناصر والذرة

اليتيمة.

- أدخل اللهجات المختلفة على المسرح الغنائي مثل  
(السودانية، الشامية، التركية، اليونانية).  
- برع في تقديم ألحان الطوائف (الشيالين، السياس،  
العرجية، المراكبية، الصنايعية).  
- أضاف للمسرح الغنائي، حيث قدم أناشيد وطنية  
ألهمت مشاعر الشعب وتميزت بالقوة والحساسية (دقت  
طبول الحرب، أنا المصري، يا أباه الضيم، قوم يا مصري،  
أحسن جيوش)  
- أدخل الثنائيات والثلاثيات بأسلوب الحوار الغنائي  
(على قد الليل ما يطول، يحميكي يا شابة، إتخطري يا  
عروسة).  
- اهتم بالألحان الجماعية عن الألحان الفردية (الشیطان،  
دنجي دنجي، الشحاتين).  
- أضاف للمسرح الغنائي، حيث استخدم الأسلوب  
البوليغوني المتعدد الألحان (دقت طبول الحرب) من رواية  
(شهر زاد)، (ليه يا قلبي وعقلي) من رواية (البروكة).  
- استخدم التودين الموسيقي لتسجيل ألحانه.  
- استخدم إيقاع (المارش) الذي كان له أثر في ألحانه  
الوطنية (أحسن جيوش، دقت طبول الحرب).  
- كانت حياة سيد درويش شعبة دائبة الضوء غير واثية  
لحظة واحدة حتى أنه قدم جميع هذه الروايات في حوالي  
سنة أعوام اشتملت على مائتين وخمسة وعشرين لحنا تقريبا  
تعتبر من أروع الألحان المسرحية.  
- توفي في فجر اليوم الخامس عشر من سبتمبر ١٩٢٣  
وهو في ريعان شبابه. ■

- يا هل ترى إيه الخير  
٢٠ - الانتخابات ٢٧ سبتمبر ١٩٢٣  
قدم لفرقة مثيرة المهدية:  
٢١ - كلها يومين ١٣ مايو ١٩٢٠  
ومن أشهر ألحانها:  
- صابحة الزبدة  
- جانا الفرع جانا  
٢٢ - أوبرا كليب بانرا ومارك أنطوان  
(أكمل تلحين الأوبرا محمد عبد الوهاب).  
قدم لفرقة أبناء عكاشة:  
٢٣ - هدى ١ يناير ١٩٢١  
ومن أشهر ألحانها:  
- ياللي تحب الورود  
- عذارى هدى تعود  
٢٤ - عبد الرحمن الناصر ٣ يناير ١٩٢١  
ومن أشهر ألحانها (وجميعها باللغة العربية القصصية):  
- هيا أيها الأبطال  
- جمرة الحرب نلظت  
- يا أباه الضيم يا فخر العرب  
٢٥ - الذرة اليتيمة ٢٥ يونيو ١٩٢٣.  
قدم لفرقة سيد درويش:  
٢٦ - شهر زاد ٣٠ يونيو ١٩٢١  
ومن أشهر ألحانها:  
- أنا المصري  
- اليوم يومك يا جنود  
- أحسن جيوش في الأمم جيوشنا  
- تحيا الأميرة شهر زاد  
٢٧ - البروكة ٢٤ نوفمبر ١٩٢١  
(وهي كلمة ورمز، الكلمة مشتقة من البركة، وهي الخير  
في ازدياد، والرمز هو اصطلاح جرى الناس عليه يشير إلى  
كل ما يجلب السعد ويطرده النحس).  
ومن أشهر ألحانها:  
- لما أشوف وش الحبيب.  
- الشيطان.  
كذلك يدخل في عداد أعماله المسرحية استعراض:  
٢٨ - الطاحونة الحمراء  
الذي قدمه على مسرح البوسفور قبل استقراره بالقاهرة،  
وأيضا ٣ مسرحيات لم يحصها المؤرخون لأسباب تجهلها.



إذا كانت الموسيقى جزءاً من الثقافة وتخضع للمؤثرات الروحية والمادية التي تخضع لها الثقافة بمجالاتها المختلفة، فإن الموسيقى المصرية في الربع الأول من القرن العشرين عرفت من التطور والتجديد ما عرفه الأدب والمسرح والفنون التشكيلية، ولما كانت الثقافة المصرية في الربع الأول من القرن العشرين تعبر عن الموضوعات والمعاني التي ترتبط بجمهير الشعب وتطرح مشاكله وقضاياها، فإن هذا ما حدث في الموسيقى وخاصة موسيقى سيد درويش (١٨٩٢ م - ١٩٢٢) التي استطاعت أن تساهم في حركة التجديد، وعلى الرغم من كثرة الكتابات حول أسلوب سيد درويش في صياغة ألحانه وإبداعاته الموسيقية، وتأكيد تلك الكتابات على إبراز الجانب الفني والشخصي فقط دون التعرض للدوافع التي جعلت لهذا المبدع أسلوبه المصري الخاص والمتميز، ولن يتحقق هذا إلا بالتحليل الفني لإبداعاته وفقاً للقواعد العلمية مع الكشف عن السياق الثقافي والفني لحياته سيد درويش وأثر ذلك في تكوينه الثقافي والفني.



## فولكلور سيد درويش

جمال عبد الحسي

باحث بمركز الفنون الشعبية

وظلت متحمسة على وجودها وكيانها، ولأن معظم الصناعات كانت جديدة على الشعب المصري فلم يتعارض ذلك مع استمرار وجود نظام طوائف الحرف. والنوع الثاني من العمال في تلك الفترة هم عمال المصانع الحديثة، ولقد وضع نظام لتدريب هؤلاء العمال وذلك عن طريق الاستفادة بالخبراء الأجانب. وكان التجار في مصر ينضمون تحت نظام طوائف الحرف، وقد تمتع شيخ طائفة التجار بسلطات واسعة، وازدهرت التجارة وتدفق كثير من التجار الأجانب على مصر من مختلف البلاد وبخاصة الشام والمغاربة (٣). لعبت الامتيازات التي منحتها السلطة الحاكمة في تلك الفترة إلى الأجانب دوراً كبيراً في جذب الأجانب إلى مصر، ومن الجاليات التي قدمت إلى مصر الإنجليزية والفرنسية واليونانية، الأرمن وغيرها، وعمل الأجانب في مجالات شتى بمصر (٤) وتميز العمران في مصر وبخاصة في مدينتي القاهرة والإسكندرية بالطراز الأوروبية، ولقد رصفت الطرق والشوارع وذلك لوسائل النقل والمواصلات مثل الترام والعربات، وكانت البيوت تبنى بطريقة تتناسب مع طبيعة

عاش سيد درويش في مرحلة هامة من مراحل الحياة الفكرية والثقافية المصرية. فلقد شهدت مصر في تلك الفترة تحولات شملت ميادين عدة ويرجع ذلك إلى بعض العوامل منها بداية الاحتكاك المباشر والأخذ عن الحضارة الأوروبية مما أدى إلى وجود صراع بين القديم التقليدي وبين الجديد المستحدث وقد كان لهذا الصراع آثار كبيرة على المجتمع المصري. كما أن مصر في ذلك الوقت كانت تعتبر منطقة جذب للأجانب الذين جاءوا من أجل حياة أفضل (١). ومن أهم فئات الشعب التي تأثرت بالصراع بين القديم والحديث أسرع من غيرها فئة المشايخ ورجال الدين وذلك لأن العامل الديني له السيطرة الكبيرة على الفكر المصري، إذ لم يكن هناك تعارض بين الدين والسياسة، ومن هنا كانت الدفعة القوية لمشاركة المصريين وانضمامهم لثورة ١٩ حيث أعطى الموقف الديني الصفة الشرعية للموقف القومي. أما العمال فقد كانوا ينقسمون إلى نوعين، الأول هو طوائف الحرف الصناعية التي كانت لها تقاليدها ونظمها القديمة التي حافظت عليها

غوره من عظماء  
الموسيقى.

في كتب تدون فيها كل  
بدائع الموسيقى، ويجب أن  
تدرس في المدارس كما  
تدرس سيرة حياة بيتهوفن و

و رجل مثل هذا يجب علينا  
أن نخلد ذكره بوسيلة  
تكون أجدى نفعاً وفائدة  
وهي وضع ترجمة حياته



## فولكلور سيد درويش

الإيجابية (٧) .

على الرغم من كثرة التحولات التي شهدتها مصر في تلك الفترة ، إلا أن المحور القوى المؤثر على عادات وتقاليد الشعب المصري ، وهو الروح الدينية التي كانت مسيطرة على شعور وجدان الأهالي ، وتحدد كثيرا من عاداتهم وتقاليدهم ، ولو أنها كانت مختلطة في كثير من الأحيان مع المعتقدات الشعبية الخاطئة - وروح التعاون كذلك أثرت على عديد من عادات الشعب وتجلي ذلك في كثير من الاحتفالات العامة والخاصة التي تجمع كثيرا من الأهالي ، وهناك أيضا بداية التأثير بالحضارة الأوروبية الذي لعب دوراً هاماً في تغيير بعض العادات المصرية كما حدث في العلب والمأكول .. وغيره . كما أن العلق الحار في مصر أثر بدوره على العادات المصرية لذا تجد معظم احتفالاتهم تتميز بطول السهر في الأماكن الخلوية وكذلك أثرت على طريقة صنع الأزياء واختيار ألوانها وتصميم البيوت والمنازل (٨) .

وكان للفولكلور أو المأثور الشعبي المصري دور في إيقاظ الوعي القومي ، وأهمية توظيف ذلك في حركة اليقظة الفكرية المصرية التي قويت على يد عدد من رواد الحركة الفكرية والذين أثروا الفكر المصري بإنتاجهم الثقافي على سبيل المثال الطهطاوي ، وعلى مبارك ، وجمال الدين الأفغاني ، والإمام محمد عبده ، وعبد الله النديم وغيرهم . ومن هذا المد الثوري الواعي لحركة الثقافة المصرية استمد سيد درويش وعيه الثوري في أن تكون موسيقاه ، موسيقى مصرية خالصة لا تعتمد على التطريب التركي والتركيب العثمانية والألحان غير المصرية . واتجه في ذلك إلى ما يردده الشعب من أغاني وما يشاع في الحياة المصرية من ألحان تعبر عن وجدان الإنسان المصري وتطلعاته في تحقيق حياة ثقافية لها طابعها المصري في تواصلها الثقافي الحي بين حاضرها وماضيها دون تقوقع على الذات أو الابتعاد عن النهضة المصرية المعاصرة .

### السياق الفني لعقائد سيد درويش

كان نهاية القرن التاسع عشر بداية عهد للشعب المصري ، كي يستعيد أمجاده ونهضته ، ويبحث عن شخصيته بعد فرون طويلة من الاضمحلال السياسي والاجتماعي . ما كان أمام هذا الشعب المغلوب على أمره لظلم حكامه من مختف إلا الموسيقى والغناء ، وذلك لأن المصريين بطبيعتهم مرحون ، تسهويهم النغمة وتجذبهم الأغنية ويهزم الطرب . لقد عرفت مصر (٩) في ذلك العهد ألواناً متعددة من الأعياد الدينية والمواسم ومن الاحتفالات العامة والخاصة .

الأهالي المصرية والبيئة وقد روعي عند بنائها الحفاظ على خدمة أهل البيت وأن تتناسب مع طبيعة الطقس الحار ، وانتشرت أيضا القصور التي كان يبنونها على القوم ، ووسائل الاتصال المختلفة في البريد والتلغراف والتليفونات كان لها دور فعال في ربط البلاد بعضها ببعض ، وأيضا القطارات كوسيلة مواصلات (٥) وحدث في ثورة ١٩ أن الاحتلال منع المرور على كبارى قناطر السكة الحديد إلا بجواز مرور من السلطة العسكرية فقدم سيد درويش لحنا وهو من قالب الملقوفة تأليف الشاعر والرجال بديع خيري فهذه الملقوفة تؤرخ الواقع السياسي المتمثل في تقرير اللورد ملتر الذي قال أنه في يوم ١٦ مارس ١٩١٩ قطعت سكك الحديد والأسلاك التلغرافية في القاهرة وبين الوجهين البحري والقبلي (٦)

يقول أحد مقاطع الملقوفة

ما قطعوا لنا التليفونات وعطلوا التلغرافات

عمر ك سمعت الدلنجات ببسافروا لبها ببزورات

وأخذ الناس في تلك الفترة استخدام المراكب وسيلة انتقال بعد انقطاع المواصلات الحديدية ، وأيضا شارك سيد درويش بلحن المراكبية وهو من قالب الملقوفة وأيضا من تأليف بديع خيري ، والملقوفة تحامي الموقف والأحداث ومنها هذا المقطع :

الواهور واجف حاله والمراكبي زاد ماله

ما بجاشي غيرنا بابو عمه

كان التعليم في تلك الفترة يحظى باهتمام ، وبخاصة الأزهر ودوره المؤثر في الحياة الثقافية ، وكان لطلبة الأزهر دور هام في المجتمع المصري ، بل إن الأزهر يعبر عن رغبات المصريين في وقت الأزمات ويمثل منبرا للدين والوطنية .

وبالنسبة للبعثات العلمية فإن أعضاءها كانوا ينتمون إلى جهات وأماكن عديدة منهم موظفي الدولة مثل جورج أببض ، وطلبة المدارس العليا وطلبة الأزهر مثل طه حسين ، وكان لطلبة البعثات أثر كبير عند عودتهم على المجتمع في جانب الأفكار والآراء وكذلك العادات والتقاليد .

وللصحافة المصرية دور هام في تلك الفترة ، فساهمت في رعاية وإنماء الحركة الوطنية في مصر ونصبت نفسها حارساً لحقوق الشعب وحامياً لمصالح البلاد ، وظهر دورها واضحا عندما احتدم الصراع بين القوى الوطنية والسلطة الحاكمة ، فصارت الصحف حلقة اتصال بين أمانى الشعب وأهداف الزعماء الوطنيين من المدنيين والعسكريين وحدثت وفاق عميق بين الطرفين ، وكانت الصحف إحدى وسائله

### مدحت عاصم

كان سيد درويش يمثل العبقريّة المصرية الخالصة في كل ألحانه



وأغانيه فهو قد سافر وارتحل إلى بعض البلدان الشرقية وسمع غير قليل من الموسيقىات الغربية ولكنه هضم كل ما سمعه من جديد وأحاله إلى عجيبة مصرية تستسيغها



من التواشيح الأندلسية ، عندما أصدر مصنفه المشهور (سفينة الملك ونقيصة الفلك ١٢) ، واشتهر باسم (سفينة شهاب) ، وكان سيد درويش يحتفظ بنسخة من هذا المصنف واستفاد منه ، لأنه عبارة عن موسوعة فنية تضم مئات التواشيح من مختلف المقامات والإيقاعات ، والتي كانت توشك أن تندثر ، ولم يكن المغنون والملحنون في أيامه يعرفون عنها شيئاً ومن هذه التواشيح نهل كثير من رواد الملحنين والغناء مما أعانهم على الخروج من النكسة التي عاشوا فيها طوال عصر انحطاط الغناء المصري الذي امتد من أول دولة المماليك إلى آخر دولة العثمانيين في مصر .

أما الشيخ المصلوب فهو الذي طور غناء الطقطوقة (١٣) فغير ملامحها ، ذلك بأن تقوم المجموعة الغنائية بغناء أجزاء رئيسية في القالب الجديد الذي استحدثه هو وأسماء الدور وجاء عبده الحامولي (١٤) ، ومحمد عثمان (١٥) ، وبلغ منه الدور على يدهما قمة نجاحه وسيطرته على أسماع الناس في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وظل كذلك حتى أواخر العشرينيات من القرن العشرين بفضل سيد درويش .

وفي نهاية القرن التاسع عشر وجد الفن الوطني طريقه إلى الشعب ، في روح قوية ونهضة شاملة ، ومن نجوم الفن في ذلك العصر عبده الحامولي ومحمد عثمان ويوسف الميلاوي (١٦) وغيرهم وكان مجال نشاطهم الغناء والملحنين وكان يعرف الغناء في ذلك الوقت بغناء الذكة (١٧) أو غناء النخت ويتكون من : المغنى وهو رئيس الفرقة ويسمى (الصييت) وأربعة من المذهبجية (المرددين) وعازف على كل من آلات العود والقانون والكمان والناي والدف ، ومن أشهر عازفي الآلات في ذلك العصر : محمد العقاد الكبير (قانون) ، أحمد الليثي (عود) إبراهيم سهلوان (كمان) ، أمين بزري (ناي) .

كانت حديقة الأزيكية تشمل كل ليلة على أربع أو خمس من الصالات لسخوت الغناء ، من تلك الصالات : إلياس وكوكب الشرق ونزهة النفوس ولكسمبورج والهيرا وألف ليلة ، وكانت تضم تلك الصالات في نشاطها ألوان الغناء والرقص والفكاهة (١٧) .

لم يكن لموسيقى الآلات نصيب



فلاحتفالات العامة تمثلت في (المولد النبوي ، رؤية هلال رمضان ، ليالي رمضان ، الحج ، كسوة الكعبة ، والمحمل ، وفاء النيل ... إلخ) .

والاحتفالات الخاصة تمثلت في (مناسبات الزواج ، الولادة ، السيوع ، الختان ... إلخ ، كما كانت تنتشر الأغاني الشعبية للطوائف في ذلك العهد ، فالملاح يغنى وهو يجذف والفلاح يغنى وهو

يرفع الماء بالشادوف ، والحمال يهون على نفسه حمل الأثقال بالغناء ، حتى البناؤون يغنون وهم يهيطنون ويصعدون بما يحملون من مواد البناء ، والسقاء يغنى وعلى ظهره قرية الماء ، والباعة الجائلون ينادون على سلعهم بالغناء ، وفي مواسم الحصاد والجنى تنطلق الأغاني المعبرة عن السرور لهذه المناسبة ، حتى الموت كان للغناء دور أساسي فيه عن طريق سيدات يستأجرهن أهل الميت وكان يطلق عليهم (النابات) ليقيمن بالصراخ والندب والعديد على الميت .

هذا الفن من الغناء الشعبي يميزه الفطرة ويتناقل شفاهياً ويورث جيلاً بعد جيل .

ومن المحترفين في ذلك العهد والذين كان لهم أثر بالغ في تغذية الموسيقى والغناء الشعبي المصري ، طائفة القصاصين ورواة السيرة ، والذين كانوا يلقيون بشعراء الرباب ، لأنهم يؤدون حكي السيرة وهم يعزفون الربابة وقد تخصص بعضهم في سيرة (عنصرة) أو (الهاللية) أو (الزنانية) ... إلخ .

كما كان يوجد بجانب الموسيقى والغناء الشعبي المصري في ذلك العهد لونا آخر من الموسيقى والغناء ، وهو ما يسمى بالموسيقى والغناء العربي وأصحاب الفضل في هذا اللون هما :

الشيخ شهاب الدين محمد إسماعيل (١٠) ، والشيخ محمد عبد الرحيم المصلوب (١١) .

ويفضل هذين الشيخين أخذ الغناء المصري بنهض منذ الربع الأول من القرن التاسع عشر حتى بلغ أوج ازدهاره في العشرينيات من القرن العشرين .

الشيخ شهاب الدين هو الذي رسم لمعاصريه صورة



الآذان المصرية وبهضمها  
الذوق المصري .  
وكان سيد درويش مصرياً  
في أحيائه قبل كل شيء فما من  
ملحن غيره صور أغاني الريف  
المصري كما صورها هو وما  
من ملحن غيره استطاع أن  
ينقل الصورة المصرية  
الصحيحة بهذا الصدق الذي  
فعله سيد درويش .  
فهو قد صور الفلاح المصري  
بسناجحته وأطمئناته وإيمانه



## فولكلور سيد درويش

من التخت ، كما ازدادت أهمية المجاميع (الكورس) الذي أصبح يشارك المغنى الفرد مشاركة فعالة ، ولهذا تتميز ألحان سيد درويش بإمكانية أدائها عن طريق المجموعة أو عن طريق المغنى الفرد سواء بسواء ، وهذه خاصية أساسية وجوهرية فى الأغاني الشعبية المصرية ، وذلك لأن اهتمام سيد درويش بالأغاني والألحان الفولكلورية لم يكن اهتماماً عارضاً ، وإنما جاء عن طريق الممارسة الفعلية من خلال المعايشة مع طوائف العمال وسهراته معهم التي لم تكن تخلو من السمر بغناء ألحان فولكلورية شائعة بين الأوساط الشعبية فى ذلك الوقت ، وإحساسه الفنى بما فيها من بساطة وصدق وحياة لارتباط كلماتها بحياة الناس ، وهذا التعايش جعل سيد درويش ينتبه لقيمة تلك الألحان ومدى تأثيرها على المستمع عندما نؤدى بشكل جماعى مما جعله يتجه إلى تلحين الأغاني الجماعية ، حتى أصبح منفرداً بهذا الأسلوب بين معاصريه لقد استخدم (٢٠) سيد درويش كثيراً من العناصر الموسيقية التي حققت لألحانه هذه الشعبية وهذا الانتشار ومن أهم تلك العناصر عنصر الإيقاع ، حيث ابتعد عن الإيقاع البطيء ، الرتيب السائد فى عصره ، واستخدم الإيقاع السريع وساعده على ذلك الإيقاعات التي تحملها الجمل اللحنية الشعبية والتي كان يحفظ منها الكثير ومختزن فى أعماقه الأكثر ، ومن هذا النوع بدأ سيد درويش يستوحى الجمل الموسيقية ويعيد صياغاتها فى ألحان بسيطة تحمل فى طياتها السمات الشعبية الكاملة فى أحاسيس المستمع لها ، فأصبحت ألحاناً معبرة ومألوفة لنا عندما نستمع إليها ، نشعر كأنها من موسيقانا الفولكلورية ، ولهذا (٢١) يظن الكثير بأن بعض ألحان سيد درويش هي من أصل فولكلورى ، مثل طقطوقة (عودة عمال السلطة) والتي اشتهرت باسم (سائلة ياسلامة) ، وهذا يدل على مدى تأثير سيد درويش بالبيئة التي نشأ فيها ، والتي ساهمت فى النجاح الذى حققه سيد درويش ، ليس فقط فى التعبير عن العواطف الفردية ، أو الفئات الاجتماعية بل فى التعبير عن الروح المصرية وأحاسيس الإنسان المصرى وأمانيه ، وهي من أهم وأبرز الخصائص الفنية لسيد درويش كفنان مصرى .

- ختاماً لهذا المقال نرى من الأهمية عرض أهم خصائص ألحان وموسيقى سيد درويش (٢٢) وهي :

١ - استخدام المقامات الموسيقية العربية وهي المادة النغمية الجمالية التي عبر بها سيد درويش عن تجاربه ومجموع ثقافته ، من هذه المادة النغمية أبدع سيد درويش قواعد جديدة فى الأداء اللحنى ويتضح ذلك من تكوين الجملة

فى ذلك العصر ، إلا المعزوفات التركيبية مثل الإشارف والسماعيات والتي يسود الموسيقى المصرية وقتئذ .

وفى تلك الفترة بدأت فى مصر نهضة قومية فى الغناء المسرحى كان رائدها سلامة حجازى (١٨٥٢ م - ١٩١٧ م) وهو من أبرز الشخصيات

الفنية المؤثرة فى التكوين الفنى لسيد درويش ، وأيضاً كان لداود حسنى (١٨٧١ - ١٩٣٧) ، وكامل الخلعى (١٨٨١ - ١٩٣٨) إسهامات بارزة فى مجال التلحين المسرحى .

وجاءت الحرب العالمية الأولى (١٨) ، وأحاطت نكباتها وأزماتها بحياة الناس ، وهذا ساعد على ظهور المسرح الفكاهى وظهرت فرق نجيب الريحانى وعلى الكسار وعزيز عيد وأمين صدقى وغيرهم .

هذه الحياة الفنية التي كانت تسود مصر واكبت النهضة الثقافية التي عاشها المجتمع المصرى ، وبخاصة فى الفترة منذ الربع الأخير للقرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين والتي تمثل السياق الفنى لحياة سيد درويش ، وأثرت فى تكوينه الفنى وأفادته ، مما جعله البداية الحقيقية لتجديد وتطوير الموسيقى المصرية ، فقد انتقل الاهتمام فى الموسيقى من التطريب إلى البحث عن تصوير المعانى التي تتضمنها الأغاني وتمثيل العواطف والمشاعر ، وزادت السيطرة الموسيقية بلزوماتها التي تتخلل الغناء ومقدماتها التي تسبق الأداء فى ثراء وتنوع عما كان يجرى من قبل وأيضاً مضاعفة الآلات الموسيقية .

بعد هذا العرض ، نرى أنه لا يمكن الفصل بين الظروف الاجتماعية والسياسية والفنية التي عاش فيها سيد درويش وبين طبيعة موسيقاه ، وإن مساهمته تدخل فى باب ما يمكن وصفه بالتجديد الإيجابي .

لذا كان الموضوع الاجتماعى والقومى هو السائد فى معظم ألحان وأغاني (١٩) سيد درويش وخاصة الأعمال المسرحية التي تمثل فيها أكبر نسبة من ألحانه ، فمعظم الطفاطيق والاستعراضات المسرحية تدور موضوعاتها حول قضايا المجتمع والطوائف وتصور حياتها والدفاع عن حقوقها ، وأول وسيلة استخدمها سيد درويش فى التعبير عن هذه الموضوعات هي تصوير الشخصيات الشعبية السائدة فى المجتمع وبالتالي تغيرت أشكال موسيقاه فبدلاً من الدور والموشح أصبح يلحن الاستعراضات والحوار المسرحى ويصور الشخصيات من خلال التعبير الموسيقى وإعطاء البعد النفسى للشخصية من خلال الموسيقى ، وهذا نطلب استخدام الأوركسترا تؤدى ألحانه بدلاً

الميكروسكوب.. وعندما رسم  
لنا سيد درويش العامل المصرى  
نرى كيف يجسم لنا حقيقته  
الثابتة بروحه وإيمانه الذي لا  
يتزعزع وتلك الروح الصوفية  
التي يتأثر بها عاملنا

تصويراً لا تصوير بعده..  
فإذا استمعت إليه خيل إليك  
أن تلك الصورة تكاد تكون  
أصدق من الطبيعة نفسها فهي  
تبرز ما يعرف وما يخفى علي  
المشاهد العادى كما تفعل عدسة



٤ - ت/ للإحساس بالترقب والتوتر وكصيغة سؤال .

ومن خلال ذلك نلاحظ بأن مسافة الرابعة النامة كانت مسيطرة تماماً على الفكر الموسيقي عند سيد درويش في معظم ألحانه . ■



الموسيقية في ألحانه ، لأنها أصبحت تتميز بالمسافات الصوتية الواسعة .

استخدم الإيقاعات الشعبية الثنائية والرابعة عادة مثل الدويك والبمب والملفوف ... إلخ والتي تأثر بها من مشاركته الفعلية في حياة الناس . لذلك تنوعت لهجات الناس الكلامية في ألحانه ونبتت من هذه اللهجات أشكال جديدة متنوعة لعنصر الإيقاع ، وتبعاً لذلك انتقل التعبير الموسيقي من مرحلة الشكل الإيقاعي الواحد المتكرر في الأغاني قبل سيد درويش إلى الأشكال الإيقاعية المتنوعة وبخاصة في ألحانه المسرحية .

٣ - تدور معظم ألحانه في المنطقة الوسطى للأصوات البشرية .

٤ - أبدع سيد درويش في صياغة الجمل اللحنية لمجاميع الكورس في أعماله المسرحية وأغاني الطوائف ، وهو ما يتطلب استخدام خاص لصياغة الفقرات اللحنية المنسعة نوعاً .

٥ - إدخال البعد الإنساني والاجتماعي والوطني على الإبداعات الموسيقية وإخراج الموسيقى من بوتقتها الخاصة لتصبح ملكاً للعامة من أبناء الشعب بمختلف طبقاته .

٦ - إثراء التخت التقليدي بإدخال معظم نوعيات الآلات الأوركسترالية وتحسين إمكانيات بعض الآلات التقليدية .

٧ - استخدم مسافة الرابعة النامة وهي تتكون من ٢,٥ تون أو مقلوبها الخامسة النامة وهي نوعان :

أ - نوع يعطى الإحساس السمعى والنفسي بالراحة والأرتكاز في حالة الاتجاه إلى القطة .

ب - نوع يعطى الإحساس بالنشاط والحيوية أثناء استخدامها داخل المسار اللحني .

كما أن الرابعة النامة لها استخدامان أساسيان هما :

١ - الرابعة النامة كمسافة لحنية .

٢ - الرابعة النامة كمسافة هارمونية .

وقد استخدم سيد درويش هذه المسافة كثيراً في معظم ألحانه الوطنية وخاصة في المقدمة وكان يهدف بها لبث الحماس والقوة، كما استخدمها بكثرة في بعض ألحانه المسرحية بعدة أساليب مختلفة مثل :

٤ - ت/ للإحساس بالحماس والنشاط والقوة .

٤ - ت/ للإحساس بالارتكاز والانتهاء .

ثم مقلوب الرابعة النامة وهي :

٥ - ت/ للإحساس بالتركيز والانتهاء .

## عودة عمال السلطة (نموذجاً)

مقام / بياني

سألمة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة  
صفر يا وهور وأربط عندك نزلتى فى البلد دى  
بلا أميركا بلا أوروبا مفيش أحسن من بلدى  
دى المركب التلى بتجيب أحسن من التلى بتودى يا أسطى بشلدى

سلطة ما سلطة كله مكسب حوشنا مال وجينا  
شوقنا الحرب وشوقنا الضرب وشوقنا الديناميت بعدينا  
ريك واحد عمرك واحد أنحنأ أفرحنا وجينا إيه خس علينا

الفرية ياماً بتورى بتخلى الصليبي بيرطن  
مطرح ما بيروح المصرى برمنه طول عمره ذو ثفن  
وحياة رنا المعبود وى لوفى جود يا أسطى محمود قدحا وقود

صلاة النبى ع للشخص منا فرصة فيه بلا قافيه  
التلى فى جيبه يفجره والبركة فى العين والعافية  
حتنأد إيه م العوطة غير السدر يا شيخ خليه سائرة دنيا فانية

تحليل المسار اللحني لمقطوعة عودة عمال السلطة  
(سألمة يا سلامة)

نوع التأليف : غنائى

نوع الصياغة : قالب المقطوعة - من المسرحية الغنائية (قولوله)  
لفرقة / تجيب الترحانى .

مؤلف الكلمات : بتبع خيزى .

الملاحن : سيد درويش .

اسم المقام : بياني .

الميزان : رباعى بسيط .

الضرب : فى المذهب وحدة كبيرة فى الأغصان مصمودى صغير

تجده يصور المصري المعتز بكرامته القوي بقوميته الذي لا يعرف استكانة ولا ضعفاً .  
في تلك الصرخة سما سيد درويش

المصري .. فحين يقول «صبح الصباح فلاح يا عظيم» .. نرى ونحس ونشاهد ما يخلج بصدر العامل المصري من إيمان وعقيدة، وعندما يقول «أنا المصري كريم العنصرين»



## فولكلور

## سيد درويش

هيكل القالب : مذهب - غصن (١) - مذهب - غصن (٢) - مذهب - غصن (٣) - مذهب - غصن (٤) .  
التحن يتكون من مقدمة موسيقية من نفس لحن المذهب - موسيقى المذهب - موسيقى الغصن وهي تعاد ثلاث مرات .  
عدد الموازير : ٢٥ مازورة .  
المقدمة الموسيقية : من م ١ : م ٤ وهي من نفس لحن المذهب وهي استعراض لمقام الحسيني (وهو من مشتقات مقام البياتي) .

المذهب : من م ٥ : م ٨ بداية الغناء هي عبارة لحنية تنقسم إلى جزئين :

من م ٥ : م ٦ (٣) استخدم التقطيع العروضي للكلمات (سالمه يا سالمه) على أساس المقام وهي درجة الدوكاه .  
من م ٦ : م ٨ (٤) مع الكلمات (روحنا وجينا بالسلامة) عبارة لحنية في جنس راس على درجة التوا .  
من م ٩ : م ١٠ (٢) إعادة الجزء الأول من المذهب وهو من م ٥ : م ٦ (٣) .

من م ١٠ : م ١١ (٣) لازمة موسيقية من درجات جنس راس على درجة التوا صعوداً للتحضير لبداية الغصن مع الاستمرار على درجة المحير .

الغصن : من م ١١ : م ٢٣ (٢) وهي جملة مطولة تنقسم إلى ثلاث عبارات) .

العبارة الأولى : من م ١١ : م ١٥ (٢) تعطى طابه مقام راس على درجة التوا باستخدام درجة جواب اليوسفيك مع التركيز على الدرجة الخامسة (دوكاه) .

العبارة الثالثة : من م ١٩ : م ٢٣ وهي عبارة مطولة بالتتابع اللحني في مقام البياتي على درجة الدوكاه ماراً بجنس راس على درجة التوا من م ١٩ : م ٢١ (٣) مع الإبطاء تدريجياً (Rallee) قبل النهاية .

في هذا التحن يكرر المذهب ثم يعقبه غصن (٢) ثم المذهب ثم غصن (٢) ثم المذهب ثم غصن (٤) ثم المذهب .

ويختتم التحن بالمذهب مع عمل انخفاض صوتي (PP) في الختام على لحن المذهب .

سالمه يا سلامة روحنا وجينا بالسلام  
سالمه يا سلامة

التحليل الفني

الميزان الموسيقي رباعي بسيط

أكبر وحدة :

أصغر وحدة :

حدود الثغرات : من دو (راس) إلى ري (دوكاه) .

عدد الموازير :

## الهوامش

١ - جمال عبد الحمى عبد الغنى : عناصر التراث الشعبي المصري كما تعكسها أعمال سيد درويش ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالي للفنون الشعبية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٩ م .

٢ - د/ سمير عمر إبراهيم : الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ص ٢٥٩ .

٣ - د/ عبد السلام عبد الحليم على : طوائف الحرف في مصر (١٨٠٥ -

١٩١٤) ، ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

٤ - د/ سمير عمر إبراهيم : مرجع سابق ، ص ٢٦١ .

٥ - على مبارك : الخطط التوفيقية ، ج ١ ص ٢١١ ، ج ٧ ص ١٨١ .

٦ - حسن درويش : من أجل أبي سيد درويش ، ص ٢٥٠ .

٧ - رمزي ميخائيل : الصحافة المصرية والحركة الوطنية ، ص ١٢ .

٨ - د/ سمير عمر إبراهيم : مرجع سابق ، ص ٢٦٥ .

٩ - محيط الفنون ، ج ٢ ، الموسيقي ، ص ٨٤ .

١٠ - شهاب الدين محمد بن إسماعيل المكي الأصل المصري المنشأ ، كان شاعراً وموسيقياً ولد بمدينة الحجاز عام ١٧٩٥ م وتوفي بمصر عام ١٨٥٧ م .

١١ - محمد عبد الرحيم الشهير بالسلوب وهو رائد الأغنية المصرية ولد في عام ١٧٩٣ م وتوفي عام ١٩٢٨ م .

١٢ - محمود كامل : نذوق الموسيقى العربية ، ص ٣٦ .

١٣ - عبد الحميد توفيق زكي : أعلام الموسيقى العربية عبر ١٥٠ سنة ، ص ١٥ .

١٤ - مشرب وملحن مصري (١٨٤١ م - ١٩٠١ م) .

١٥ - مشرب وملحن مصري (١٨٥٥ م - ١٩٠٠ م) .

١٦ - مشرب وملحن مصري (١٨٥٠ م - ١٩١١ م) .

١٧ - محيط الفنون : مرجع سابق ، ص ٨٥ .

١٨ - محيط الفنون : مرجع سابق ، ص ٨٦ .

١٩ - محيط الفنون : مرجع سابق ، ص ٨٧ .

٢٠ - جمال عبد الحمى عبد الغنى : مرجع سابق ، ص ٢٤٩ .

٢١ - جمال عبد الحمى عبد الغنى : مرجع سابق ، ص ٢١٧ .

٢٢ - جمال عبد الحمى عبد الغنى : مرجع سابق ، ص ٢٥٠ .

٢٣ - جمال عبد الحمى عبد الغنى : مرجع سابق ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٣٠ .

## المراجع

١ - جمال عبد الحمى عبد الغنى : عناصر التراث الشعبي المصري كما تعكسها أعمال سيد درويش ، رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالي للفنون الشعبية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٩ م .

٢ - حسن درويش : من أجل أبي سيد درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ م .

٣ - رمزي ميخائيل : الصحافة المصرية والحركة الوطنية (١٨٨٢ م - ١٩٢٢ م) ، مركز وثائق تاريخ مصر المعاصر ، (العدد ٥٣) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ م .

٤ - د/ سمير عمر إبراهيم : الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ م .

٥ - عبد الحميد توفيق زكي : أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة ، تاريخ المصريين ، العدد (٣٥) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ م .

٦ - د/ عبد السلام عبد الحليم على : طوائف الحرف في مصر (١٨٠٥ - ١٩١٤) ، مركز وثائق تاريخ مصر المعاصر ، العدد (٤٥) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة ، ١٩٩٣ م .

٧ - على مبارك : الخطط التوفيقية ، الجزء الأول ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٤ م .

٨ - على مبارك : الخطط التوفيقية ، الجزء السابع ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧ م .

٩ - محمود كامل : نذوق الموسيقى العربية ، اللجنة الموسيقية العليا ، سلطة الكتب الثقافية الناشر محمد الأمين ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .

١٠ - محيط الفنون : الجزء الثاني ، الموسيقي ، دار المعارف ، القاهرة .

بجدارة أن يلقب  
بسيد درويش  
المصري .

إلى ما ليس بعده  
سمو، وارتفع إلى  
الخلود، واستحق





کتاباست فی زمانہ



# سيد درويش

عباس العقاد

في مثل هذا الشهر، منذ عامين، مات سيد درويش وإذا قلت سيد درويش فقد قلت إمام الملحنين ونايعة الموسيقى المفردة في هذا الزمان. مات وانقطع كله يصغي إلى صوته، وسمع نعيه من سمعوا صوته ومن سمعوا له صداد من مرتلى ألقائه ومرجى أناشيده، فما خطر لهم - إلا القليلين - أنهم يسمعون نيا خسارة خطيرة وأن هذه الأمة قد فجعت في رجل من أفاضل رجالها المعدودين.

كان ذلك النايعة الفقيد رحمه الله قد نبه ذكره قبل موته بعامين أو قراب ذلك، واشتهر اسمه وذاعت أغانيه وألقائه فطافت القطر أجمعه وطبقت المدن والقرى وانسبقت منها مائدة سرور واسعة الأكناف تناول منها كل غاد ورائح وتضيفها كل طارق وواغل، وكان لكل قلب في عالم السماع نصيب من قلب صاحبها ولكل لسان حظ من وحي لسانه ولكل مسمع خبر من أخبار روحه الهائم في أسعد ساعاته وأجمل أوقاته، فكان يرسل اللحن في الرواية أو القصيدة أو الأغنية الصغيرة فما هي إلا أيام حتى تتجاوب بها الأصدا في أنحاء البلاد فيهدف بها المنشدون على الملاعب وتترنم بها العازفات في أندية الأسر ومجالس البيوت وينطلق بها الصبية في السبل والأسواق وتغدو مصر السامعة كلها كأنها فرقة واحدة وقف منها سيد في منصة الأستاذ فهو يعلى عليها وتسمع وهو يبدأ لها وتتبع: كل على قدر طاقته من الفن وعلى حسب حظه من جمال الصوت وحسن الأداء والإصغاء، وما بالقليل على الرجل الفرد في هذه الدنيا أن يموت أمة كاملة بهذه الموهبة المحيية وأن يجلب لها سروراً لا تجلبه لنفسها بما تصبح فيه وتمسى من جهاد الحياة، وأن يهدي إليها ساعات صفو وأريحية ترتفع بها إلى ملاء الغبطة والتعظيم وترجع

بأعوام تنقضي في شقاء العيش وأعمار تمضي في أسر كاسر الأنعام وقيود كقيود السجناء، أي والله إن ساعة سرور واحدة لهي ساعة حياة بل هي ساعة خلود، وإن ساعة خلود لهي أنفس من عمر مسخر وأعز من وجود كوجود الجماد يستوى فيه الدهر الطويل واللحظة القصيرة، وأجدي على النفس الشاعرة من كنوز الأرض و ذخائر البحار وما بالقليل على سيد درويش أن يموت أمة كاملة بهذه الموهبة العلوية يوماً واحداً لا أعواماً عدة ولا بعض عام.

ولكن الأمة الكاملة - مع هذا - عجزت عن قضاء حق الرجل الفرد فمات بينها وهي لا تعلم أنها أصيبت من فقده بمصيبة قومية ولم نبال حكومتها أن تشرك في تشييع جنازته وإحياء ذكره كما تنال بتشيع جنازات الموتى الذين ماتوا يوم ولدوا والمشيحين الذين شيعتهم بطون أمهاتهم إلى قبر واسع من هذه الدنيا يفسدون فيها من أجوائها ما ليست تفسده العظام النخرات والجثث الباليات.

أقول مع هذا؟؟ بل ما لنا أن الرجل قد أهمل في حياته وبعد مماته ذلك الإهمال القبيح لأجل هذا؟ أو ليست أدينا هي تلك آداب الشرق الجامد الذليل الذي تعورته الرزايا ورائ عليه الطغيان؟؟ أو ليست آداب هذا الشرق المسكين تعلمنا أن العزيز العظيم من يسى إلى الناس وأن المهين الحقير من يتوخى لهم الرضا

ويوطئ لهم أسباب السرور؟ أوليس من شرع الاستبداد وسنن آدابه أن يكون الرجل عظيماً لأنه يطفى ويقهر ويكسر النفوس ويحلى الظهور ويعفر الوجوه؟ أو ليس هذا أعظم ما رأينا من العظمة في هذا الشرق الأقل منذ علم أبناؤه أنهم صغراء حفراء فن يكون الذي يتقدم إليهم الرضا والسرور إلا أصغر منهم صغراً وأحق منهم حقارة؟؟

بلى وأسفاه! أن دفائن الاستبداد ما برحت عالقة قينا بخيلة السرائر تنفضها فلا تنفض إلا ذرة بعد ذرة ونزن المنفوس منها فإذا هو لا يزيد في الهباء ولا ينقص راكد ذلك التراث الدفين! فما يزال العظيم عندنا عظيماً بإزارته من الآخرين وما يزال تضيض السعادة لطلابها عندنا عملاً من أعمال الأذلاء الماهنين، وأنت لا تعرف أنك في أمة أحرار حقاً كارهين للاستبداد حقاً إلا إذا رأيت بينهم لعظماء المطربين شأناً لا يقل عن شأن أئنداهم ذوى المواهب والأعمال والأقدار فإن المرء في مثل هذه الأمة لا يكبر إلا بما يحض الناس من صفو وسعادة ولا يسعددهم أحسن السعادة إلا بما يحيي قبيهم من نبيل الشعور وجميل الأمل ورفيع التفكير والتخيل فهو إذا غناهم أحسن الغناء كان عندهم كمن يفتح لهم أحسن الفتوح ويسوسهم أحسن السياسة ويعلمهم أحسن العلم ويصلى بهم أحسن الصلاة وهو كبير الأثر في نفوس الآخرين بعيد المدى

محمد حسين هيكل باشا

بلغنا خبر وفاة ملحن في  
طليعة الملحنين المصريين



محمد حسين هيكل باشا

إن لم يكن أولاهم هو الشيخ  
سيد درويش، فاضت روحه  
في الإسكندرية مسقط رأسه

وهو لم يزل بعد في ريعان  
شبابه وكان ممثلاً بالآمال  
الكبيرة يهتم اهتماماً كبيراً



قراءة متفهم متأمل يستشف روح معانيها وإيماءات ألفاظها ومضامين أغراضها، ثم ينثر جهره لتصحيح كلماتها وفواصلها، ثم يرفع الصوت مؤدياً كل جملة بما يوالمها من لهجة الدهشة أو الغضب أو الحنان أو الفرح أو الزهو أو الوجوم، فإنا تم له ذلك هذه اختلاف اللهجات في تلاوة الجمل إلى اختلاف الألحان التي تتناسبها فيخلو بنفسه هنيهة ثم يعود إلى رفاقه وقد أفرغ عليها ألحانها الناعمة فلا يسنها بعد ذلك التفهم والإتعام ملايسة الإهاب المشرق الصحيح لجوارحه السليمة القويمة، فنسمعها كأنك تسمع نفسيراً موسيقياً لدقائق المعاني وكوامن الإحساس أو ترى صوراً طيفية تنسجها لك الموسيقى من خيوط النغم ونباط القلوب، وطريقته في استيحاء الموسيقى طريقة العبقريين الغربيين إذ يستفتحون أبوابها بين مناظر الليل والنهار وأصداء الرياح والأمواج ولمحات البروق والنجوم، فكثيراً ما كان يبيت عند شاطئ البحر ليألي متواليات يصغى ويتوسم ويفعم ويترنم إلى أن يسلس له النشيد كما يريد، وكثيراً ما أحيا الليل إلى الفجر يستقبل أنشاده وأتواره ويترجمها شذواً بعيداً يطلع على الأسماح بمثل الفجر في حلق الأنشاد والأوتار، ولحنه في رواية هدى حيث تظهر أشباح الأجداد عند القناطر الخيرية في مطلع الفجر قد صيغ في ذلك المكان في تلك الساعة بعد ليلة ساهرة لم يغمض له فيها جفن ولم يكف لحظة عن التهيؤ، للتقدّر، المأمول والوحي السعيد.

وكان الشيخ سيد يستعير بعض الأنغام القديمة ليعيدها على أغان جديدة هي بها أشكل وعليها أكيس وأجمل، ثم لا يخفى الاستعارة ولا يدعى ما ليس له على عادة بعض الأدعياء عندنا، فإنا وضع اللحن مبتكراً أو مستعاراً حرص غاية الحرص على أن يؤديه المنشدون كاملاً مضبوطاً كما أوحى إليه ونقل عنه، فلا يطبق أن

يتقدمها منقدهم وطلبة مدرسة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الموسيقى المصرية، ولا أحاشى أحداً ممن اتصل بنا نبأهم في العصر الأخير.

فضل سيد درويش - وهو أكبر ما يذكر للفنان الناهض من الفضل - أنه أدخل عنصر الحياة والبساطة في التلحين والغناء بعد أن كان هذا الفن مثقلاً كجميع الفنون الأخرى بأوقار من أسجاعة وأوضاعه وتقاليد وديعائه وجناساته التي لا صلة بينها وبين الحياة فجاء هذا التابع الملهم فتناسب بين الألفاظ والمعاني وناسب بين المعاني والألحان وناسب بين الألحان والحالات النفسية، التي تجر عنها، بحيث تسمع الصوت الذي يصنعه ويلحنه ويغنيه فتحسب أن كلماته ومعانيه وأنغامه وخواجه قد تزاوجت منذ القدم فلم نفتقر قط ولم نعرف لها صحبة غير هذه الصحبة الزام.

ولم يكن الغناء الفني كذلك منذ عرفنا وإنما كان لغواً لا محصل فيه وألحاناً لا مطابقة بينها وبين ما وضعت له فربما كان الدور، مقصوداً به الحزن والشجو ولحنه أميل بالسامع إلى الرقص واللعب، أو مقصوداً به الجذل والمزاح ولحنه أميل إلى الغم والكآبة، ولم تكن الأنغام والأصوات عبارات نفسية وصوراً ذهنية ولكنها كانت مسافات وأبعاداً تقاس على كذا من الآلات وترتبط بكذا من المقانيح ثم لاملح فيها بعد ذلك لقلب بكنكم ولا قلب يعي عنه ما يقول - وعلى هذه السنة درج الغناء عهداً طويلاً إلى أن أدركه المغنيان الشهيران عبده ومحمد عثمان فنقحاه بعض التنقيح بيد أنهما لم يخرجاً به من حيز التقليد ولم يرذا إليه نعمة الحياة، وكأنا فيما صنعنا في هذا الفن كالذي يطلق الطائر السجين من قفصه وينسى أنه مقصوص للجناحين كليل العبيدين يحس قضبان القفص حوله أينما سار.

حدثني بعض أصدقاء الشيخ سيد الذين حضروه في تلحين أدواره ومقاطيعه أنه كان إذا قصد التلحين أخذ الورقة التي كتب فيها الكلام شعراً أو نثراً فقرأها في نفسه



في تشريف الحياة وتطهيرها وتهذيب ألبانها وتحبيبهم في محاسنها ومطامحها ومسراتها أما الأمم التي لاحظ لها من الحرية ولا يد لها في تعظيم العظم منها لأنه يعظم بينها غضبا عليه أو رصيت عنه وأعجبت به أو أنكرته مثلك ماذا يبلغ من شأن المغنى المطرب بيدها؟ بل ماذا يبلغ من شأن كل من يسعددها ويسرى عنها كروبها؟ إن كروبها لكروب حقيقة، وإن أحقر منها لسعادتها وإن أحقر من هذه وتلك لمن يمسح عليها تلك الكرب ويجلب لها تلك السعادة! فلا غرو يكون فيها الفنان، عامة والمغنى خاصة خليعاً من خلعاتها وماجناً من مجانها، بضاعته أن يصنع عليها وقت التلو الذي هو فضله من وقت العمل الصانع.. أو العمل الذي لا يستحق أن يعمل ولا يبيع الإنسان أن يعط بهامته عن مراتب الحيوان، وهو إنما يصنع عليهم وقت التلو بإحياه الردى فيهم من الشعور الذميم فيهم من الأمل والوضيع فيهم من التفكير والتخيل، فلا غين عليه ولا ذكر أن لحقه أن يعيش في هذه الأمم زحافة أعمية تمشي على بطنها وتحمد الله أنها لا تسحقها بأقدامها، وكذلك عهدنا المطربين والمغنيين في مصر إلى زمن غير بعيد.

ولو كان سيد درويش واحداً كأجداد هذه الفئة لما ليم كبير ولا صغير على إهماله ولا لحق هذه الأمة من غفلتها عن تمييز ملكاته وتكميل شوطه ولكنه رأس طائفة لم

بفنه وألحانه المعروفة بين غواة الموسيقى الشرقية، وقد نهض نهضة جديدة بالتلحين المسرحي في الروايات التي لحنها كالعشرة الطيبة وشهر زاد والبروكة، ومن ميزات ألحان الشيخ سيد درويش أنها تعرب عن عواطف فياضة قلما تراها في ألحان غيره من الملحنين وتجل في روح موسيقية كبيرة كان



## سيد درويش

يصرف فيه متصرف أو يعث به عابث من عشاق التزويق والتطريب ويبلغ من فرط غيخته على صناعه أنه سمع ليلة إحدى الفرق تنشد ألحانه في بعض الروايات فهاله ما وجد فيها من التحريف وجن جنونه

من الغبط والهياج وجعل يصيح : أهذه موسيقاي ؟ أهذه موسيقاي ؟ أغمى عليه لنوره وقيل لى إنه ظل بغيته حياته يرغيبونه في العمل مع تلك الفرقة بالأجر الغالي والتوسل الكثير وهو يأبى عليهم أشد الإباء .

وترى سيد فترى منه رجلاً موسيقياً بخلقه وخليقته فكان رحب الصدر قوى الحنجرة أهرت الشدقين واسع المنخرين عالى الجبين، وكان ما شئت من جزالة الصوت ووفائه ونجوفه وامسنداده ومطاولته إياه فى أصعب الألحان وأسهلها مطاوعة لم نسمعها لمغن غيره وكان الرجل على شدة الإيمان وطيب القلب يتصدق على الفقراء ويصفح عن أساء إليه ويؤثر الخير والحسنى ويستبعد عن اللجاجة والأذى، وأقنه الكبرى أنه استهتر ببعض المخدرات فى أول شبابه فأفسدت صحته على ما فيها من قوة عظيمة وصلابة نادرة وعالج الإقلاع عن هذه العادة البويلة قبل موته فاعتزم الثوبة الصادقة عن المخدرات جميعاً ولكن لم تفلح هذه النية لأنه مات بعد ذلك بأيام قليلة فى شرخ شبابه ولم يتجاوز الثلاثين من عمره .

أما مولده فكان فى الإسكندرية فى سنة ١٨٩٢ م من أبوين فقيرين، وكان أبوه نجاراً معنياً بتعليم أبنائه فادخله مدرسة تسمى شمس المعارف يتعلم فيها التلامذة تجويد القرآن وإنشاد القصائد وتمثيل الروايات الصغيرة فى ختام السنة على عادة أكثر المدارس فى ذلك العهد، فظهرت هناك موهبته الغنائية وزين له بعض إخوانه إحياء الليالات الخاصة ففعل ونجح فيها نجاحاً أغراه

بالمثابرة والمزيد، ثم انظم فى مسجد أبى عباس لخلقى الدروس الدينية فمكث فيه إلى أن توفى أبوه وتركه ولعائل غير له صغار وأهل، فعمل مع صهره فى بيع الأثاث أياماً ثم اختلعا

فانفصل عنه واشتغل بالنقاشة فالعطاره يحترقها بالنهار ويحضر الليالى الساهرة والموالد التي يدعى إليها للغناء وترتيل المولد عند أبناء حيه الأقربين، وكان يعطى فى الليلة عشرة قروش فى ذلك الحين ! ثم تألفت فى الإسكندرية فرقة تمثيلية فاتصل بها مطرباً لها وسافر معها إلى الشام ولقى هناك الشيخ الموصلى وبعض أساتذة الصناعة فأخذ عنهم الكثير من أصولها وفوائدها، وعاد من ثم وقد كلف بتعليق علامات النوبة والإطلاع على كتب الموسيقى والخوفر على دراسة مراجعتها الميسورة لقراء العربية، وأنشأ له فرقة للغناء فى القهوات فاستقل بنفسه فى تأليف الأدوار وتلحينها وتبغ فى ذلك نبوغاً لفت إليه عشاق هذا الفن وأسأذته، فأعجبوا به وشجعوه وذكروه بالثناء .

ويعرف أخصاؤه أنه وضع كل دور من أدواره فى حادثة من حوادث غرامه فلم يخل من فضل للحب عليه فى إنكاء قريحته وتهذيب فنه وإغرامه بصناعته، وكأنه طبع على حب النجديد وسلامة الذوق فكانت نفسه تعاف لوازم المغنين التي طفقوا زماناً يرددونها فى جميع الأغاني والأنشيد «كيا ليل ويا عين، وما شابه ذلك مما هو فى الغناء كوصف الطلول والنياق فى الشعر والأدب، وقد عدل عنها بقة فى أدواره الأخيرة ونبد التكرير الذى لا معنى له فلا تسمعه منه إلا فى «أسطوانات» يؤخذ فيها بملء صفحاتها الأربع وقد لا تحتاج مادتها إلى أكثر من صفحتين أو ثلاث، ولما أشتهر أمره فى الإسكندرية نصح له بعض عارفيه

بالانتقال إلى القاهرة فانتقل إليها وعرف فيها فضله وبدأ فيها صناعة التلحين المسرحى الجديد فى اللغة العربية، فبذ كل منافس وجاءت له فى هذه الصناعة آيات بارعات تشهد له بجودة الفهم ودقة الذوق وخصوصية الخيال، ومازال ينفرد فى تلحين الروايات المختلفة حتى عرض عليه أربعمئة جنيه فى تلحين روايه قبل موته بشهور .

ولم يكن هذا الإقبال وهذا الإعجاب ليخدعه عن جلالة فنه الذى وقف عليه حياته أو يميل به إلى الدعة واستمرء هذا الريح الوافر المضمون، فتأفت نفسه إلى التبحر فى فنون الموسيقى العالية وأجمع عزمه على ادخار المال والسفر إلى معاهد الغرب المشهورة ليستقصى فيها أصول الموسيقى وفروعها على الكبار الأساتذة المنشئين ولو أملى له فى العمر حتى ينجز هذه العزيمة لكان لمصر منه نايغة فى فن الموسيقى وعلمها لا يقصر عن أكبر النابغين بين أعلام الغربيين، ولكنه فوجئ بالموت الباكر وهو يتأهب على أبواب مستقبلة المجيد، فذهب بمونه ذلك الاجتهاد المكسوب وذهب معه ذلك الأمل المنظور .

على أنه إذا كان قد فاته أن يسبح فى آفاق الموسيقى العالية وأن يهبط إلى سراديب أسرارها الخفية فإن له لحسنات فى بعض الأغاني والألحان الصغار لا ندرى كيف كان يسبقها السابقون ولو اجتمع لها كل من الأرض من المنشئين والعازقين .

المجلد الخامس والعشرون

(الأدب والنقد) ١٩٢٥م



كامل الخلى

سيد درويش ملحن نبغ وظهر وذاع صيته واشتهر

كامل الخلى

ينتظر منها خيراً كثيراً .  
ولقد أدخل علي  
الموسيقى الشرقية عدده  
مبتكرات جديدة اقتبس  
بعضها من أمم شرقية  
أخرى .



# سيد درويش ملحن الثورة الخالد

عندما دعاني صديقي الأستاذ أحمد بدرخان إلى أن أضع موسيقي فيلم مصطفي كامل وأن أحن نشيد الثورة فيه، كانت دعوته في ظروف خاصة طريفة.

جاءني في ذات مساء أحمد بدرخان قائلاً لي إنه يريد مني أن أضع موسيقي لأحد أفلامه السينمائية، التي ينتجها لحسابه الخاص ويخرجها، فتفطرت إليه مندهشاً وقلت له أنظن هذا وقتاً مناسباً لأن تنتج فيلماً وتطلب مني وضع موسيقاه؟

## ملاحات عام

خصمها، تخفضك ثم ترفعك أمواجه،  
وتجذبك ثم تدفعك نياراتها..

بقي السر الأعظم في ألحان سيد درويش.. سر الخلد والبقاء على مر الزمن وتعاقب الليل والنهار، وتوالي الأحداث والحيوانات ذلك السر هو «المصرية».. فقد كان سيد درويش مصرياً قبل كل شيء مصرياً أولاً وأخيراً، مصرياً صرفاً لا مزج فيه ولا خلط. وهذه المصرية المتغلغلة في ألحانه، الشائعة في ترانيمه، هي التي تبقى مع الأزمان لا تخفت أنغامها ولا تخبو أضواءها..

فتبقى أبداً مشتعلة مرتعشة تنصت لها الأسماع وتتجذب إليها الأرواح وتحقق معها القلوب.

ومن هنا أحب أن يعرف أهل الفن في مصر أن سيبلهم إلى الارتقاء والبقاء والخلود هو أن يسيروا على الدرب الذي سلكه درويش، وما أبصره من سبيل وما أقومه من طريق.

الصدق في التعبير والبساطة في التصوير، والقوة في العرض الخالي من أي كلفة أو تمسيق، وأن يعلموا أنهم مصريون قبل كل شيء.. يصورون حياة مصرية ويعبرون عن آماني وآمال مصرية، ويسمعون آذاناً مصرية. ■

وأنتى بسبيل اختيار جملة موسيقية أبني عليها افتتاحية الفيلم. وإنني أريد اختيارها من صميم الروح المصرية. تحتفل البلاد اليوم بذكرى الموسيقار الخالد سيد درويش.. أو لموسيقار ثار على أوضاع الموسيقى العتيقة.. وصاغ ألحانه من النار والبارود الأصيل. ففكر برهة ثم التفت وقال: ما رأيك في ألحان «سيد درويش»؟ فقلت كما قال «ديوجنيس» الفيلسوف الإغريقي: وجدتها.. ووضعت أساس مقدمة الفيلم الموسيقية على جملة «أنا المصري» من لحن سيد درويش.

كان سيد درويش - كما أعتمد عن حق وبقين - هو محرك الثورة ونافع نيرانها، بما كان يبثه في ألحانه من قوى متدفقة وأنغام تهدر كما يهدر الشلال الذي يفتت الصخرة ويهدد الرواسي الشامخات من الجبال، ويتجه ماضياً إلى غايته في عزم وإصرار.

ولم يكن «سيد» قوياً في تعبيره اللحني فحسب.. بل كان صادقاً في الإفصاح، ولعل هذا الصدق هو مبعث البساطة. فالصدق لا يعرف التعقيد ولا الالتواء. ومن هنا كانت ألحان «سيد درويش» بسيطة البناء ساذجة التكوين، فتصل بساذجتها وبساطتها وصدقها إلى أعماق القلوب تهزها وتجرقها، وإذا بك وأنت تستمع إليها وكأنك تحيا في

كان هذا أواخر شهر نوفمبر عام ١٩٥١ وحركة الفدائيين في

القتال على أشدها فأجابني: أعلم أنك مشترك في الحركة الفدائية، ولنا جنتك لتضع لي الموسيقى لهذا الفيلم بالذات. فلم أدعه يتم حديثه بل قمت متأهباً للانصراف، فقد كنت على موعد مع قائد الفدائيين في الشرقية ومنطقة القتال وهو من كبار الضباط الأحرار، وإذا ببدر خان يسرع ورائي وهو يصرخ أن اسم الفيلم «مصطفى كامل».. زعيم الثورة الأول ومؤسس الحزب الوطني.. وواضع قصة الفيلم هو «فتحى رضوان» رئيس الحزب الوطني الحالي.

«مصطفى كامل» و«فتحى رضوان» اسمان حبيبان إلى القلب.

هذا أسنادى في الوطنية، وهذا صديقي وزميلي في الكفاح والجهاد.. فلم أملك إلا الوقوف وإلا أن أمد يدي قائلاً: لقد قبلت.. وهل كنت أملك إلا القبول. إن اشتراكى في فيلم يضع موضوعه «السيد فتحى رضوان» رئيس الحزب الوطني ووزير الدولة الحالي، عن حياة مصطفى كامل، ناخ روح الثورة المصرية، ما هو إلا صورة من صور الجهاد والكفاح الذي نحن ماضون فيه.

وعرضت على صديقي قائد حركة الكفاح في الشرقية والقتال الموضوع،

بألحانه الفنية وأزجاله  
الأخلاقية ومذهابه والموشحات  
وطفاطيقه المطربات، وهو من  
طبقة المعلمين ومن أوائل  
الأساتذة الذين نسمو بوجودهم  
المسارح ويتعش بوجودهم كل  
صامت وصادح. ألف  
جوقته في مصر من خيرة  
ممثلي هذا العصر وانتخب  
من أنصج المنشـدين  
والمطربات والمطربين  
وأخرج للناس من الألحان ما



## سيد درويش

# وأزمة الطوائف الحرفية الهابطة

أمين عز الدين

■ وإذا كان التاريخ الاجتماعي قد نقل إلينا صور الفلاحين كجماعات عريضة لا يضمها تنظيم ولا يجمع شملها غير تلك القرى الطينية الحزينة المنتشرة في الوادي، فإن الصور التي ينقلها إلينا عن الصانع الحرفيين تختلف عن ذلك تماماً. فالصانع الحرفيون ورثوا تنظيمًا للإنتاج لعب دوراً هاماً في كافة المجتمعات الإسلامية. من ضمنها مصر وهو نظام الطوائف والأصناف الذي حفظ لهم وحدتهم وحدد لهم معالمهم في المجتمع. هو فوق هذا وذلك خلق احساساً عميقاً بالانتماء والاخوة والتكافل. ومن خلال هذا الانتماء نمت بينهم عواطف إنسانية فياضة اصطفت أحياناً بصبغة صوفية لها أناشيدها وتهاويلها ولها أولياؤها الصالحون ومواكبها السنوية وعهودها وبيارقها وطقوسها. ولها في النهاية تعبيرها الفني في الغناء وفي الذكر والإنشاد.. وحتى في الملابس.

لقد بلغت طوائف الصانع الحرفيين في العصور الوسطى وحتى مشارف العصر الحديث في القرن ١٨، بلغت مكاناً راسخاً في العلاقات الاجتماعية السائدة ولعبت دوراً اقتصادياً بل سياسياً نشيطاً وتولت جانباً من المهام والمسؤوليات التي يختص بها الحكام في

الدول الحديثة مثل جباية الضرائب وتحديد الأسعار وتولي القضاء في منازعات الحرفة وتوقيع العقوبات المدنية علي أبناء الطائفة. ولكن عوامل تاريخية متوالية منذ بداية القرن ١٩ وضعتهم علي طريق الانهيار. فالنظام الصناعي الذي أنشأه محمد علي ونظم القضاء الحديثة في عصر إسماعيل ثم دخول رؤوس الأموال الأجنبية إلي البلاد واستثمارها في المرافق الحديثة وبوادر الصناعة ثم الاحتلال البريطاني وغزو السوق المصري بالصناعات الأجنبية وتأثير ذلك علي الأذواق العامة في المعمار وفي الملابس والأكل.. وكل هذه العوامل مجتمعة كانت - في حقيقة الأمر - ضربات متوالية وقاسية للطوائف الحرفية، وضربات ضيقت عليها الخناق وسلبتها نفوذها التقليدي وزعزعت مكانتها الاجتماعية. بل إن هذه العوامل أخذت بحاجة المجتمع إلي وجودها واستمرارها.

وفي الحقبة الختامية للقرن ١٩، كتبت شهادة الوفاء للطوائف عندما صدر ديكريو خديوي عام ١٨٩٠ لينسف حقها في تنظيم ممارسة الحرفة وليفتح باب العمل والإنتاج لكل مواطن سواء كان منتمياً للطوائف أو خارجاً عن

ظل الصانع الحرفيون قروناً عديدة المنتجين الحقيقيين للسلع والخدمات في المجتمع المصري. وبالقدر الذي كان الفلاحون يوفرون المحاصيل الزراعية بكدهم وعرق جبينهم، كان الصانع الحرفيون يملكون من القدرة علي الإبداع والخلق الفني ما جعلهم عماد النهضة المتوالية في العمارة وفي الخزف والزجاج وأعمال النحاس ومعدات الحرب وقناصة السفن والتسيج اليدوي والسجاد والصباغة والتدليل والعطور وأدوات الزينة.

إطارها. ولكن ذلك لم يكن كافياً في الواقع لإنهاء النظام العتيق أو تصفيته تماماً. فقد ظل ينضئ لبعض الحياة سنوات طويلة برغم صدور الشهادة القانونية بوفاته وخاصة في مدينتي القاهرة والإسكندرية.

ويكشف لنا علي باشا مبارك عن هذه الحقيقة في مؤلفه الغريب الخطط التوفيقية حيث يقول: إن عدد طوائف المحرسة مائة وثمانية وتسعون طائفة وعدد الشغالة لتلك الحرف والصناعات ثلاثة وستون ألفاً وأربع مائة وسبعة وثمانون شخصاً. ثم إنه لا يكتفي بهذا التحقيق الإحصائي القذ، بل يورد تعدد كل طائفة وعدد الشغاليين فيها إلي آخر رجل. وإذا كانت هذه الإحصاءات قد تبدو اليوم ثقيلة علي القارئ، فإن أسماء الحرف والصناعات التي أوردها كغفلة بأن تنقل إلينا نسائم من هذا الماضي القريب أو لعلها أن تكشف للعاملين اليوم في الصناعات الحديثة لمحات عن جذورهم التاريخية البعيدة. فمعلم الدفادين والقزازين والقمراتيين والشبكشيين والغرابلية والنشاريين والقصاصين والسبوقية والصنماتية والعقاديين والبلغاتية والإسكافية والمباطين والمرخمين والقرابة والقوائية واللبانة والقشاة والتارانية والخيمية

بهبج الخواطر ويحرك  
الأشجان - موسيقى سيد درويش نابغة  
من التمثيل ونابغة من فن  
الإلقاء وكان يتوخى دائماً أن  
يسمع القطعة التي سيقوم  
بتلحينها تلقى إلقاءً تمثلياً من  
أحد الممثلين الكبار قبل أن يبدأ  
تلحينها وهذا يعني أنه كان يأخذ  
نغماته الموسيقية من الإلقاء





والخرازين والقفاصة والصنادقية والمناغبية والحرارية والسروجية والقلاطية والترشجية والآلاتية والسقاين .

#### الكرومية

وعندما تولي كرومر حكم مصر في عهد الخديوي عباس أثبت أنه أكثر الحكام فهما لحركة التطور الاجتماعي وأحذقهم في استثمار التغيير الاجتماعي لترسيخ الوجود البريطاني . فقد سعي إلى آخر يوم له في مصر لإقامة بناء اجتماعي علوي لحكم البلاد ، شغل الجهاز العسكري للاحتلال قمته ثم تلاه علي السفح الخديوي ويطانسه والبورجوازية الزراعية المتمثلة في مجلس شوري القوانين والجمعية العمومية ومجالس المديريات ثم طبقة الموظفين المصريين .

ولما استقر عمد هذا البناء الاجتماعي الجديد في البلاد وخاصة في مدينتي القاهرة والإسكندرية ، أخذ يحدث تغييرا مطردا في أساليب الحياة وفي الأذواق .. أذواق الملبس والمأكل والسكن والملهي .

ومع تغيير المطالب اليومية للمستهلكين الجدد ، ظهرت الحاجة إلى سلع وخدمات لم يكن الصناع الحرفيون قادرين علي سدها .

لقد تحول الكثيرون إلى الملبس الأوروبي فكسدت الملابس الوطنية ونسيج الشاهي والأحذية البلدية ، وأقبل الثراء والأعيان وكبار الموظفين علي بناء القصور والفيلات الحديثة في مناطق التوسع العمراني بالممالك وجاردن سيتي والعباسية وهليوبولس والامتداد الشرقي لمدينة الإسكندرية . وجاء البنائون الإيطاليون واليونانيون والقبارصة ثم جاء الأثاث الأوروبي من طراز لويس ١١ ولويس ١٦ وما بينهما ، واجتاحت المرافق الحديثة العديدة من الحرف القديمة في المدينتين ، فشركة مياه القاهرة والإسكندرية طاردت السقاين وصنفت عليهم الخناق . وشركات الترام قضت علي الركائب والحمارين وعربات النقل . وشركات الغاز والكهرباء نشرت الظلام علي حياة الآلاف من المشاعلية القدامي والعسس المنادين في الليل ، وفي مجال الخدمات قضت المقاهي اليونانية الحديثة علي المقاهي العربية القديمة ، وفرض المسرح الغنائي الحديث ودور السينما جماهير الجلوس الخاصة والسمر المسائي في بيوت الأعيان .

ووصف كرومر حركة التغيير هذه في أحد تقاريره السنوية فقال : من يقارن الحالة الراهنة بالحالة التي كانت منذ خمس عشرة سنة يجد بونا شاسعا وفرقا مدهشا ، فالشوارع التي كانت مكتظة بدكاكين أرباب الصناعات والحرف من غزالين ونساجين وحياكين وصباغين وخيامين وصانعي أحذية وصانعين وخروجية وسعكرية وصانعي قرب وغرابيل وسروج وأقفال ومفاتيح إلخ قد أصبحت الآن مزدحمة بما قام علي أنقاض هذه المحال من القهاوي والحوانيت الغاصة بالبضائع الأوروبية . وأضاف إن الصناعات التي اشتغل الوطنيون بها قرونا طويلا أخذت في الانقراض : الترامواي يحل محل الحمير

لنقل الركاب وبانقراض ركوب الحمير تنقضى صناعة السروج وتوابعها . ومنذ قل استعمال البلاط البلدي لتبليط أراضي الغرف وأصبح يصنع من الخشب أخذت صناعة الحصر تنقرض . أما صناعة النسيج ففي انحطاط والمنسوجات الأوروبية تحل محل المنسوجات الوطنية ، إلي آخر ذلك من الأمثلة .

ولم يكن التغيير يعني انتقال الصناعات والمهن من أيدي الحرفيين المصريين إلي أيدي فئة جديدة من أولاد البلد . ولو كان ذلك هو منطق التغيير لهان الخطب . ولكن التغيير حمل معه في الوقت نفسه مأساة وطنية . ذلك أن الانتقال في الصناعة والتجارة والخدمات قد تم من أيدي مصرية حرفية حاذقة إلي أيدي أجنبية من أصحاب الأعمال والرأسماليين الأوروبيين ومن العمال الأوروبيين المهرة وفقراء المهاجرين .

#### التشبه والانتزاع

وفي مواجهة هذا التيار الجارف ، تشبث الصناع الحرفيون بتقاليدهم وكرامة مهنتهم وتقاليدهم . تشبثوا بمحالهم الضيقة المنزوية ، بينما راح الأجانب ينشئون الورش الحديثة والمحال المتطورة وسط المدينة وعلي مقربة من المستهلكين الجدد . وبينما قبع تجار العطارة والبقول والعلافة والزيتون في دكاكينهم المعتمة القديمة ، راح اليونانيون والمالطيون والقبارصة يفتتحون البقالات الحديثة في شوارع المدينة وميادينها الفسيحة . وتشبث النساجون وراء أنوالهم اليدوية ينسجون الشاهي والحزير الهندي ، وجلس صناع الأحذية حول بنوكهم الخفيفة واتحنى الكواءون يذقون الملابس بأرجلهم الملهبة ، بينما فتح الأجانب محلات الخردوات الأوروبية والملابس العصرية مثل شيكورييل وسمعان وعمر أفندي وبيلاتشي وتيرنج في أرفي الأحياء ،

التمثيلي الذي يسمعه بأذنه قيل أن يبدأ التلحين . أدميرة سيد فرج عميدة كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان  
إبداع سيد درويش الذي جاء نسجه لألحانه تجديداً عن أسلافه ، ليس فقط في ابتعاده جانم ، ولكن بطرقه لمقامات غير عن أسلوب التطريب والمتمثل في استخدام كلمات مثل عرمم ،



ويبيعون السلع الأوروبية التي أغرقت الأسواق والأذواق بأسعار تقل كثيراً عن أسعار الملابس البلدية.

### وهكذا أصبحت القاهرة

والاسكندرية مدينتين ينزوي فيهما الصناع الحرفيون ،

فأقدين أسواقهم ، فأقدين مستقبلهم ، فأقدين حتى القدرة علي ممارسة الحياة أمام حركة التاريخ وأمام منافسة القوي الأجنبية بسطوتها الاستعمارية والاحتكارية وبضائعها وعمالها المهرة المهاجرين

لقد أصبحت حركة التغيير الحديثة نقمة علي الصناع الحرفيين عجفت بانهميار طوائفهم بقدر ما كان يجري حولهم من تغير في الأذواق وفي أساليب الحياة .

وفي هذا الجو المأسوي كان طبيعياً أن تنمو مشاعر الحقد والمرارة وسط الصناع الحرفيين . وكان طبيعياً أيضاً أن يلتفت مصيرهم الحزين نظر المثقفين الوطنيين ويحرك بالعطف والانحياز مشاعر الفنانين .

### أن يولد البراءة في عالم متناه

في قلب هذه المأساة ، أو علي قرب منها ، ولد سيد درويش في ٢٧ مارس

### أزمة الطوائف

### الحرفية الهابطة

١٨٩٢ ؛ ولم يكن قد مر أكثر من عامين علي صدور الديريكو الخديوي الذي كان إعلاناً بوفاء نظام الطوائف ومروثة قانونية للصناع الحرفيين .

ولد سيد درويش وعاش سنوات طفولته في كنف أسرة من الحرفيين ، فقد كان والده - درويش البحر- نجاراً يملك حائوناً صغيراً للنجارة البسيطة وينتمي بكل كيانه ومشاعره إلي طائفة النجارين .

وتربي سيد درويش في حي كوم الدكة ، الحي الشعبي الذي أنزوت في داخله محلات الحرفيين بشيوخهم العارفين لأسرار الحرفة وأسطواتهم من شباب الصناعاتية وصبيانهم المتدرجين في أول مراتبها .

ولم يكن أهالي الحي حينذاك مهدين فقط بانهميار حرفهم أو تصفية طوائفهم ، بل كانوا مهدين أيضاً بالخطر الجديد الذي يطل عليهم من طابئة كوم الدكة التي اتخذها الاحتلال البريطاني قلعة لعساكره . وكم شهد أهالي الحي من عبث هؤلاء العساكر وكم تعرضوا لاعتداءاتهم وشراساتهم . وراي الفتي سيد درويش - بطبيعة

الحال - جانباً من هذا وذاك ، وترسبت في قلبه الصغير ومشاعره الرقيقة ذكريات الصلف البريطاني وعبث عساكره .

وانجهت أسرة البحر بولدها سيد نحو الدراسة الدينية وألحقته - وهو في السادسة من عمره - بكتاب حسن حلوة . ولم يكن ذلك غريباً حينذاك . فالكثيرون من الصناع الحرفيين كانوا يندرون بعض أبنائهم لحفظ القرآن أو لاحتراق شعائر الدين أو الانخراط في إحدى الطرق الصوفية ، كأنعكاس للروابط الوثيقة - والغامضة - بين الطوائف الحرفية وطوائف الصوفية .

ولقد تمت قدرات سيد درويش الفنية مبكراً بفضل هذا الاتجاه . ففي كتاب حسن حلوة تعرف علي بعض القواعد الأساسية لترتيل القرآن وجانب من الأناشيد ( والسلامات ) . وفي المعهد الديني تابع تجويد القرآن ومارس الأذان في مسجد الشوربجي وتعلم قراءة الموالد في حفلات الحي وأقراحه واستمع إلي غناء الشيخ علي الحارس الذي كان يجمع بين ترتيل القرآن وإنشاد المدائح النبوية .

ووجد سيد درويش - إلى جانب هذه المنابع - مصدراً غزيراً آخر للتنمية



أوبريت حافلة بشخصيات ومواقف ومعاني عبر عنها بالحن شرقية أصيلة مستلهما تصوير اللحن من أحاديث أهل

بهجة الروح وأدوار مثل أنا عشقت، ولكن تكمن عبقريته وتجديده الحقيقي في المسرح الغنائي بتأليفه ٣١ مسرحية

مقاطيق أودعها بصدق بعض همومه العاطفية مثل زوروني كل سنة مرة وموشحات مثل يا

مطروقة في الثلحين في ذلك الوقت كمقام الزنجبران والقارجفار، واتجاهه للثلحين



قدرته وكان ذلك هو العمل ..  
العمل الحرفي وسط  
الصناعية . ولعل هذا  
المصدر أن يكون أقوى  
المصادر جميعا في تشكيل  
روحته الفنى وتحديد  
اتجاهاته فى المستقبل .



الحركات الناصحة بالعرق .  
وعملت أغانيه وأهازيجه عمل  
السحر فى الرجال الكادحين .  
بعثت فيهم النشاط وبدلت من  
نفوسهم لحظات الملل الذى  
تبعته ساعات العمل الطويل .  
ويقال أن بعض أصحاب الشغل أو  
المقاولين كانوا يعفونه من العمل نظير  
تفرغه للتفرغ عن الزملاء وضبط  
حركاتهم بالغناء .

### رحلة السنوات الست

وفى عام ١٩١٧ انتقل سيد  
درويش إلى القاهرة لبدء السنوات الست  
الخصبة والأخيرة من حياته الطبيعية  
والفنية .

ماذا رأى قناننا العظيم فى  
المحروسة ؟

ماذا وجد سيد درويش فى  
القاهرة الحبيبة غير المناخ الفنى الذى  
جذبه والذي شارك قورا فى تشكيله ؟  
ما الذى هز كيانه فى مولده  
الجديد ؟

لقد كانت القاهرة فى عام ١٩١٧  
وبعد ثلاث سنوات من الحرب ، مدينة  
وراء الخطوط بكل ما يحمله هذا الوضع  
المهين من ظواهر طارئة وغريبة .  
الاحكام العرفية : تأخذ بتلابيب

فبعد فترة سقيمة من  
حياته المبكرة مارس خلالها الغناء فى  
المقاهي والبارات وسط جمهور صاخب  
مبتذل وأمام تخت يعتقد أفراده أن  
الخمير والمخدرات هي طريق الإلهام ،  
ثم فروش معدودة يلقاها آخر الليل من  
هبات المخمورين .. بعد هذه الفترة  
السقيمة من حياته ، عاد سيد درويش  
إلى العمل .. والعمل الحرفي الشريف .  
ولعله بهذه العودة كان يهرب من  
المضياع ، ولعله باختيار العمل قد وجد  
أجدي سبيل إلى تطهير النفس والشفاء .  
أختار سيد درويش حرفة غير  
حرفة والده ، ولكنها غير بعيدة عنها .  
أختار حرفة المعمار وصباغة الحيطان ،  
ولكنه لم ينسى الغناء . ففى وسط  
زملائه المبيضين والبذائين والمبلطين  
كان يغنى ولا بد أنه كان يضبط إيقاع  
أنغامه على ضربات القثوس وحفيف  
الفرشاة ودقات (المسطرين) ونفض

أهلها وتهدد أمنهم وأرزاقهم . والجود  
البريطانيون وجلب المستعمرات  
يجوسون شوارعها ولا يتورعون عن  
إهانة الناس . وفى بعض أحيائها نمت  
البارات الرخيصة ودور اللهو المبتذل  
ومحلات الدعارة لتخدم جنود  
الإمبراطورية النازلين لقضاء أجازاتهم  
الصاخبة .

وفى الأحياء الشعبية ، حيث  
انزوي الصناع الحرفيون أصبح الكساد  
طابع السوق ، واختفى الكثيرون منهم  
ممن جرتهم ( السلطة ) للعمل فى سيناء  
وفلسطين وراء خطوط القتال . أما من  
بقى أو نجي من هذا المصير فيعيش  
على الكفاف أو يكاد يتردى فى هوة  
البطالة الكاملة .

وشركات الاحتكار فى المرافق :  
الترام والغاز والمياه والكهرباء ، لا  
يفوقها قانون على ما تقرضه من أسعار  
لخدماتها ، ولا يحد سطوتها رادع فى  
معاملتها السيئة للمواطنين من عمالها  
الأجانب القادمين من حضارات المدن  
الأوروبية يعينون رؤساء وأسطوات ،  
والمصريون دائما فى بئر السلم بالنسبة  
للأجور والعلاوات والدرجات .  
ورغم هذا الجو المفعم بالقهر  
والمظالم والتفرقة ، اندفع سيد درويش



الخاصة بـ «لازم نطاطى»  
نغمات متدرجة فى الهبوط  
للاتجاه للنغمات الموسيقية  
الغليظة . لا شك أن سيد درويش

من حيث الوصول لمنطقة  
صوتية متدرجة فى الصعود  
للاتجاه للنغمات الموسيقية  
الحادة ، يتعما فى الشطرة

الوصوليين حيث نقول كلماته  
«عشان ما نعلا ونعلا لازم  
نطاطى نطاطى نطاطى» فكان  
الحن مطابقاً لمعاني الكلمات

المواضع المختلفة بأسلوب حركي  
كاريكاتيرى ، فابندع صلة بين  
أنغامه وبين معاني الكلمات حيث  
يظهر ذلك جلياً فى لحن



## أزمة الطوائف الحرفية الهابطة

الفنان فيما يشبه العاصفة بالإنشاج والتأليف والتلحين ، مغرقاً فرق جورج أبيض والريحاني والكسار ومنيرة المهدية وأولاد عكاشة ثم فرقة الخاصة والمسرحيات الغنائية ومغرقاً شركات الاسطوانات بمئات الأدوار والطاقات والأناشيد .  
واندفع بنفس الجهد مؤيداً للثورة الوطنية ملحناً لأناشيدها الحارة ومشاركاً في مظاهراتها ونضالها .

### موقف متكامل

ولكن بصرف النظر عن الثورة الفنية التي أحدثها سيد درويش في هذه الأعمال الخالدة ( وهي الثورة التي لا ينكرها حتى أقسى الحاقدين عليه أو المنكرين لفضله ) فإن هذه الأعمال جميعها كان يسرى في لحمتها وسداها خيط أصيل يعبر - في واقع الأمر - عن موقف اجتماعي متكامل لا يمكن أن تخطئه العين يقوم على ثلاثة محاور أساسية :

أولاً : عطف متفعل وعميق على مصير الطوائف الحرفية المتهارة أو المهورة .

ثانياً : هجوم مرير ضد شركات الاحتكار الأجنبي في المرافق وجلبها من العمال الأوروبيين .

ثالثاً : مناهضة - خفية غالباً وصريحة أحياناً - للسلطة كما كان يراها في قوة الاحتلال ، يواكبها حماس لشئ غامض اسمه النهضة المصرية .

فإذا تابعنا المحور الأول للموقف نجد أن أعمال سيد درويش تناولت بأشكال متباينة من التعبير الفني - بالأغنية والدور والطقوفة والنشيد والحوار - حياة العديد من طوائف الحرفيين . وهي في كل هذا تتطرق من زاوية الإشتاق على هذه الطوائف ونعي مصيرها وإبراز نكبتها . ودون محاولة من جانبنا لتقديم حصر شامل للطوائف

التي غنى لها سيد درويش ، نكتفي هنا بذكر السقاين والشيالين والتحقجية والمراكبية والجزارين والحمارين والسياس والجرسونات والعريجية والبويجية . والوصف العام الذي يقدمه لنا عن أحوال هذه الطوائف يأتي في لحن شامل لكل الصناعات وما جري لهم علي أيدي العمال الأجانب :

طلع النهار فراح يا عليم  
والجيب مافيهش ولا مليم  
من في اليومين دول شاف نطيم  
زي الصناعات المظالم ؟  
أولاد أوروبا ما بيناموش  
عن الصناعات مابيونوش  
الأفنجي دايم خلق حوش  
المصري جنبه يطلع بوش  
سبع صناعات في أيدينا  
والهم جابر علينا  
يا ما شكينا وبكينا  
يا أغنيا ليه ما تساعدوش

وعلي المحور الثاني للموقف ، هاجم سيد درويش شركات الاحتكار الأجنبي في المرافق ، وكان هجومه دائماً ينطلق من رؤيته للنكبة التي جرتها هذه الشركات علي حياة الطوائف الحرفية وأرزاق الصناعات ، ومن رؤيته لمنافسة العمال الأجانب الوافدين للصناعات الحرفيين من أبناء البلد . ولم يكن هجومه علي هذه الشركات ينطلق من رؤية مجردة للاحتكار الأجنبي أو للرأسمالية المستغلة . فهذا موقف نظري لم ينشغل به سيد درويش أبداً . بهذا فإننا نجد الفنان يركز في هجومه علي تلك الشركات التي أثرت أعمالها ونشاطاتها مباشرة في حياة الحرفيين فمن أجل السقاين هاجم شركات المياه . ومن أجل الحمارين والسياس والعريجية ، هاجم شركات الترام . ومن أجل كل المنتجين الحرفيين هاجم البضائع المستوردة .

فالسقاين يقول :

يهون الله  
يعوض الله

ع السقاين دول شقيانين

متعقرتين م الكويتية

خواجهاتها جونا

حبطقشونا

ليه بيرازونا

دى صنعة ابونا

متعبونا ياخلاق

ويهاجم الشركة ويندد بمياهها

ويستثير الناس ضدها فيقول :

دى شركة غلسة

ميتها نجسة

نلقاها حدقة

وخضرة وزرقة

ويقولوا رايقة

يا أخى ها أو

إخيه عليها

بيحطوا فيها

كاربونات ونبيت

وسلفات كبريت ویدرة عفريت ..

ها أو

أما الحل الذي يراه وينصح به

الناس فإنه يقدمه لزيات البيوت حيث

يقول لهم :

روحى الوى بوزك

في وش جوزك

وانزلى تكسير

في الحنفية

ومن أجل الحمارين والسياس

والعريجية يهاجم شركة الترام :

عاشين في وادى النيل تشرب

من عادات على ملتى وسنتى

من جار ملح ومن سكر

وترامويات لخوجة ترياننى

رينا ما بوركش درختنا

الجيب نصيف والنبيت أنصف

وفي حملته علي المخدرات يغنى

بسان العريجية فيقول :

أوعى يميتك أوعى شمالك

ما كنت أرى منه أن هذا هو  
الذى يملوه بالفخر .  
لقد كان نواغياً إلي الفن في  
صورته العليا .. وإنه لعجيب أن

توفيق الحكيم  
كانت أغاني سيد درويش ،  
والحنان الشعبي ، تسري في  
الناس كالنار في الهشيم .. ولكني

تخطى حدود الزمن ، فلا يزال يعيش  
بيننا والدليل على ذلك نشيد بلادى  
بلادى الذى استقر في وعى الملايين  
كنشيد وطنى لمصر كلها .

يكون لمثل سيد درويش  
ثقافته البسيطة صورة عثيا  
للفن . أتراها غريزة الفنان  
الأصيل تدله إلى البحث



أوعى الأزمة توقف حالك

أوعى وشك أوعى  
صهرك  
أوعى فسوقك أوعى  
تحتك  
أوعى الكوكابين يلحس  
مخك



أوعى الجوزة نظير عفتك

ومن أجل الإنتاج الحرفي كله  
يدعو المستهلكين إلى تشجيع البضائع  
الوطنية فيقول :

خسارة جرشك وحياة ولادك  
على اللي ما هوش من طين بلادك  
وعلى المحور الثالث ، وهو المحور  
الذي يقوم على مناهضة سلطة الاحتلال  
والحكم الموالين له ، اتسمت حركة الفنان  
يقدر من الحذر في أسلوب تناوله للقضية  
. فهو هنا يتخفي في حلق وراء  
شخصيات وهمية من الأمراء والسناجق  
الأثراك والمماليك ، ثم يملأ المسرحية  
الغنائية بالألحان الحماسية والأناشيد  
الوطنية . ففي مسرحية شهرزاد نجد  
أناشيد :

- اليوم يومك يا جنود  
- أنا المصري كريم العنصرين  
- دقت طبول الحرب يا خياله  
- الجيش رجع من الحرب بالنصر  
المبين

- أحسن جيوش في الأمم جيوشنا  
وفي مسرحية الهلال التي لحنها  
لفرقة الكسار نجد لحن الجنود :

إحنا الجنود زي الأسود  
نموت ولا نبعشي الوطن  
بالروح نجود بالسود نسود  
علي العدا طول الزمن  
صوت السلاح يوم الكفاح  
في عرفنا ، في سمعنا  
حلو النغم  
لازم نعيش طول عمرنا  
في أرضنا أحرار

ورافعين العلم

ولكن هذا المحور لم يخل  
من أعمال مباشرة مثل الأناشيد  
التي لحنها عن مصطفى كامل  
وسعد زغلول وبلادي بلادي  
وغيرها ..

### مفتاح الموقف

من المهم بعد هذا العرض العاجل  
لتطبيقات الموقف الاجتماعي المتكامل  
لدي الفنان ، أن نقيم هذا الموقف .

وفي تقديرنا أنه رغم المحاور  
الثلاثة الرئيسية لموقف الفنان ، فإن  
قضية الطوائف الحرفية وتكبتها كانت  
هي المفتاح الحقيقي للموقف وهي  
الأساس في تحديد اتجاهاته . ف رؤية  
الفنان لأزمة الطوائف الحرفية الهابطة  
وإحساسه العميق بهذه الأزمة - وهو  
إحساس لا بد أنه قد لازمته سنوات طويلة  
- كان العامل الرئيسي في موقفه من  
شركات الاحتكار وهو هجومه على  
السلطة .

وهذا الموقف بطرح قضية هامة  
بالنسبة لسيد درويش وهو يبدو هنا وكأنه  
يتحدث بالقوة الاجتماعية الهابطة  
وبأساليب الإنتاج التي تخططها المرحلة .  
وهو يبدو أيضا وكأنه قد عجز عن رؤية  
ذلك القطاع من المنتجين الجدد من أبناء  
الطبقة العاملة المصرية النامية داخل  
شركات الاحتكار في المرافق وداخل  
ورش الصيانة الكبرى في الخرسانة  
والعنابر ، وشركات الإنتاج الصناعي  
الأخرى في الغزل والنسيج وفي مصانع  
السكر وغيرها .

إن هذه القوة الجديدة الصاعدة  
من الأجراء كانت قوة صاعدة وقوة  
متنافسة مع الاحتكار الأجنبي ، ومشتبكة  
معه في صراع مرير منذ عام ١٩٠٧ ،  
صراع استخدم فيه الإضراب كسلاح  
جديد لأول مرة .

لقد قصر الفنان غناؤه على النكبة  
التي ألمت بالطوائف الحرفية ، ولم يعط

الطبقة العاملة القائمة حينذاك نصيبها  
العادل من أبحاثه الخالدة . إن الفنان يبدو  
هنا وكأنه قد انزوى مع الحرفيين فلم ير  
الفجر الصاعد من حوله . لقد جذبته  
النكبة التي مزقت ( الصنابعية ) فبكي  
من أجلهم حتي ملأت عينيه الدموع  
وحرمته من رؤية كفاح عمال الترام  
والعنابر والخرسانة وغيرهم من قطاعات  
الطبقة العاملة الجديدة على المجتمع  
المصري .

ونحن نتقبل هذا الموقف من  
الفنان العظيم بقدر كبير من الفهم  
الموضوعي لظروفه وللظروف السائدة  
من حوله ، فحجم الطبقة العاملة  
المصرية النامية لم يكن كبيرا وتأثيرها  
على المسرح الاجتماعي لم يكن ملموسا  
شاملا . ولعل موقفه هذا لا يختلف كثيرا  
عن موقف الحزب الوطني حينذاك .  
فكلاهما قد خانه التوفيق في الاختيار .  
فالحزب الوطني - مثل سيد درويش -  
وجه اهتمامه الأكبر إلى الحرفيين عندما  
راعته أحوالهم المتردية وعندما وجد  
فيهم الضحية المباشرة للاحتلال  
والرأسمالية الأجنبية .

ولا شك أن المؤلفين الذين تعامل  
معهم سيد درويش يتحملون نصيبهم من  
المسؤولية : حسين شفيق المصري وبيزم  
وبديع خيرى وأمين صدقي وآخرون .  
فهؤلاء أيضا قد وقعوا فريسة لهول النكبة  
وانغفوا بها عطفًا على الحرفيين .

ومهما يكن الأمر ، فإن انجذاب  
سيد درويش نحو الطوائف الحرفية  
الهابطة قد وازنه اندفاعه الشرس ضد  
شركات الاحتكار .. أعمدة الاستعمار  
الأجنبي .

إن الدموع التي سكبها على  
الهابطين لم تطفئ الشرر المتطاير من  
عينيه حقدا على المستعمرين ■

يتحدث في ذلك ، كما يتحدث  
أصحاب النظريات أو قادة  
النهضات . ولكن التجديد

على أي لا أعتقد أن سيد  
درويش كان يعتمد التجديد  
قهرا أو افتعالًا ولم أسمع

درويش لم يكن بالفنان الذي  
يكتفى بالإلهام ، ويقعد عن  
التحصيل .

والغوص فيها وراء السهل  
والمنحدر من أشكال الفن .  
ربما كان الأمر كذلك . فسيد



# سيد درويش الفنان الزاهد

لم أكن أعرف سيد درويش، قبل أن أنشر أرحالا بصحيفة «السيف»  
التي كانت تصدر منذ سنوات طويلة، وكنت في ذلك الوقت في صدر  
شبابي .  
وجدير بي قبل أن أقص كيف تعرفت بسيد درويش، أن أقص كيف  
كنت في تلك الصحيفة التي كانت من إحدى صفحاتها صفحة كاملة  
للشعر والزجل وكان يكتبها صديقي الأستاذ محمود رمزي نظيم.

## بديع خيري كاتب سرحي

إتصل بي يوماً أستاذي  
المرحوم حسين شفيق  
المصري، وأخبرني بأني مكلف  
بكتابة الصفحة الأدبية في المجلة  
بدلاً من الأستاذ محمود رمزي نظيم  
الذي أقسم ألا يخط حرفاً في  
الصحيفة بعد ذلك... فانصلت  
بالأستاذ محمود رمزي نظيم،  
مستفسراً منه عن حقيقة تنحيه عن  
الكتابة، فقال لي، إنه فعلاً أقسم ألا  
يكتب، في مجلة «السيف» وعندئذ  
لم أجد مانعاً من أن أكتب الصفحة  
الزجلية وكان إن نشرت من بين  
مقطوعاتها قطعة عنوانها «دنجي  
دنجي» ومن كلامها .

يامصيبة وجاني من بدرى  
زى الساروه فى ودانى  
ما فيش حاجة اسمه مصرى  
ولا حاجة اسمه سودانى  
بهر التيل رأسه فى ناهيه  
رجليه فى الناهية الثانى  
فوجانى بروهوا فى داهيه  
إذا كان يسيبوا التهتانى  
وبعد أيام قلائل لم أشعر إلا وهذه

المقطوعة ملحنة وتغنى على كل  
لسان فاستفشرت عن لحنها دون  
علمي أو أذننى فقبل لي «سيد  
درويش» .  
مصنت أيام، بعدها، وكان ذلك  
في عام ١٩١٧، ورأى أستاذنا  
جورج أبيض وكان صاحب فرقة  
تعمل بمسرح «الريسانس» ومحلّه  
الآن، «محلات شملا» رأى الأستاذ  
جورج أبيض تمثيلاً مع عصره، أن  
يقدم بين ما يقدم من الروايات  
التراجيدية، روايات أوبريت، فوقع  
اختياره على الأستاذ حامد مرسى  
الذي اكتشفه الأستاذ جورج أبيض  
في إحدى رحلاته بريف مصر،  
ليكون مطرب الرواية الغنائية .  
وكانت أول رواية أوبريت قدمها  
جورج أبيض وغنى فيها لأول مرة  
الأستاذ حامد مرسى، هي رواية  
«فيروز شاه» من تأليف البطل  
الرياضي عبد الحليم المصري  
المصارع المشهور .  
ووقع اختيار الأستاذ جورج أبيض  
على المرحوم الأستاذ السيد درويش

لكي يلحن هذه الرواية ...، ويتعهد  
أيضاً بصقل الأستاذ حامد مرسى .  
عرضت الرواية، سقطت سقوطاً  
ذريعاً وصحبنى أستاذي المرحوم  
حسين شفيق المصري، إلى مسارح  
جورج أبيض لكي نشاهدها، حتى  
نحكم بأنفسنا على مدى صحة إطرأ  
الناس لهذه الرواية، وهل هم  
مبالغون أم صادقون في الإطراب في  
المديح لهذه الرواية وألحانها .  
شاهدنا الرواية، وسمعنا موسيقانا  
ونشهد، أننا في ذلك العصر، لم  
نستمع إلى موسيقى أعذب منها،  
موسيقى اعتبرت الأولى من نوعها  
في الإجابة والإبداع، أكثر من هذا  
التجديد، إذ أن الأغاني الشعبية في  
أيامنا كان خيرها مثل «عصفورى يا  
أمه عصفورى» و «على يا على  
يابنات الزيت» أما الأغاني الفنية،  
فلم تكن تزيد على التواشيع الأندلسية .  
أخذتنا موسيقى سيد درويش،  
حتى إذا ما انتهت الرواية تلمسنا  
مقابله، كان من شدة حرصه رحمه

عنده فيما أرى كان شيئاً متصلاً بفنه  
مزوجاً بدمه .. لا حيلة له فيه ..  
شيداً يتدفق من ذات نفسه، كما  
يتدفق السيول الهابط من القمم .  
كانت الألحان تنفجر منه كأنها  
تنفجر من ينبوع خفي . حتى عه  
هو .. لقد سمعته وسمعه بعض  
أصدقائنا يقول ذات يوم ..  
أستطيع أن ألحن كل شيء ..  
أستطيع أن ألحن الجرائد اليومية  
نعم .. لقد أحسن أن كل شيء  
يقف أمام نبع ألحانه المتفجر ..  
لا النظم واجب له ولا الأوزان ..  
أي كلام عادي يستطيع أن  
يصب فيه لحناً يحييه، كما  
يصب ماء الحياة في العود اليابس





الله على ألحانه ، كان لا يجد أية غضاضة مع مجموعة الملحنين ، لكى يردد معهم فى أن يرتدى ملابس التمثيل ويظهر الألمان حتى لا يخطئوا ..

تقابلنا مع الشيخ سيد درويش وهو بملابس التمثيل وعرفته أنا بنفسى فإذا به يعانقنى ويضمنى إلى صدره .

هو أنت بديع خيرى .. دا أنا عايز أقابلك من زمان لأنى حاسس أن روحى تعرفت بروحك قبل أن نتقابل ..

وأخذ يعتذر عن أنه لحن مقطوعة «دنجى دنجى» دون إذن لأنه أعجب بها ، فقلت له «إنه شرف كبير لى أن تلحن لى هذه المقطوعة» .

تقابلت فى اليوم التالى ، بعد مقابلتى للشيخ سيد درويش مع الأستاذ نجيب الريحاني ، وحدثته عن نبوغ الشيخ سيد درويش وعبقريته وجمال ألحانه ، وكيف أنه وضع موسيقى فى رواية فيروز شاه لم تستمع مصر إلى مثلها ، وكيف أن

سيد درويش يصور معانى الكلام بالموسيقى تصويراً حقيقياً لا عهد لنا به من قبل .

كانت فرقة الريحاني ، كغيرها من الفرق فى ذلك الحين ، إذ قدمت رواية استعراضية غنائية ، فإن الألمان ، كانت (تفصل) تفصيلاً على كلام الرواية بمعنى أننا نبحث عن لحن قديم ثم نحذف كلامه ونضع بدلاً منه كلاماً يقتضيه موقف الرواية ، والسرفى ذلك أنه لم يكن لدينا ما يسمى (بالملحن) فعندما ظهر سيد درويش ، وجدتها فرصة ذهبية ، واقتزحت على الأستاذ نجيب الريحاني أن يستفيد من عبقرية ذاك الموسيقى النادر ليلحن له رواياته ، ففوضنى المرحوم الريحاني فى الاتفاق مع المرحوم سيد درويش ليصبح ملحناً لفرقتنا .

وتواعدت مع المرحوم سيد درويش مرة ثانية فى منزل فى الزيتون لممثلة قديمة اسمها - إحسان كامل - ويومها سهرت وإياه حتى الصباح وأخذ يغنى منذ بداية سهرة من ألحانه مثل (شفقت العجب والعجايب) و(زورونى كل سنة مرة) و(يا ناس أنا مت فى حبي) وغيرها ، وفى نهاية السهرة وعدته بأن يعمل مع الأستاذ نجيب الريحاني ، وفى الحقيقة وجدت منه الرغبة لأن يكون معنا تلوثاً فنياً مخلصاً يتعاون فى تقديم الروايات الاستعراضية .. ويهمنى أن أقرر أن الفقيه كان زاهد فى الناحية المادية بحيث لم يتناقش

فيها ، ولم يجعل لها أى أثر فى المعاملة معنا ، ولم تكن شروطه كلها سوى فنية بحتة ولا ينبغي منها سوى نجاح ألحانه ، كان يقود هو الفرقة الموسيقية ويشرف على تلقين الملحنين الألحان ، ويشرف على كتابة النوت الموسيقية وما إلى هذا وكانت رواية الافتتاح لنجيب الريحاني مع سيد درويش هى رواية «ولو» وكانت مبدأ عصر ذهبي لنجيب الريحاني وفرقته ، واستمر تمثيلها ثلاثة أشهر كاملة ، كانت صالة المسرح ، وكنا نعمل فى «الإجيسانه» مكان سينما التليدو الآن ، أعود فأقول أن صالة المسرح يومياً كانت تغص بالمئزرين يومياً ... ثم أعقبنا «ولو» برواية «إش» و «قولوا له» وغيرها من الروايات التى لاقت نجاحاً كبيراً فى وقتها ، وكان من أثر إعجاب الجماهير بالبحان الروايات ، أن الشعب كان يرددتها كثيراً وكانت فتيات الأسر يحضرن الرواية أكثر من مرة ليحفظن الألحان ويعرفنّها على البيبانو فى منازلهن .

وأخيراً أستطيع أن أقول إن سيد درويش إليه يرجع الفضل فى أنه رفع شأن المسرح الاستعراضى الغنائى كما رفع شأن الموسيقى المصرية ، أسكنه الله فسيح جناته . ■

#### د. رتيبة الخفلى

جاء سيد درويش فى فترة كان فيها الغناء يعتمد

العبقرية أو ذلك السحر الخفى الذى مامس كلاماً حتى قلبه نغماً تحار فيه العقول .

العلمي موسيقى متمكن وهو من غير شك أرسخ قديماً فى أصول الموسيقى من سيد درويش . ولكن أين له عبقرية هذا الأخير .. تلك

.. عند ذلك فهمت لماذا كان يقول لى دائماً كامل الخفلى . زن لى كلامك وزناً آخر حتى يستقيم مع اللحن الذى عندى .. إن كامل



## سيد درويش

لقد نظم، السيد درويش، الموشح المصري وأضاف عليه من شخصيته بعد الشيخ السلوب ومحمد عثمان اللذين لحنا الموشح المصري بينما جاء بعد سيد درويش داوود حسني، كامل الخلعي اللذان لحنا كذلك الموشح المصري.

النوع الأول من الأهازيج يكون لحن المذهب فيه مطابقاً للحن الأغصان، وهذا هو النوع الموجود تقريباً في الأغاني القديمة في الدول المختلفة بدون استثناء... ولا تزال بعض أغنيات هذا النوع موجودة حتى الآن مثل (زوروني كل سنة مرة) لحن سيد درويش ونظم محمد يونس القاسي.

### محمد داوود كامل

باحث ومؤرخ موسيقي

الفصل الأول من أوبريت (شهرزاد) التي نظم أغانيها «محمود بيرم التونسي» ولحنه «سيد درويش».

فيما يخص الأناشيد الوطنية لحن سيد درويش نشيد (قوم يا مصري مصر دايماً بتناديك) وكذلك نشيد بلادي.. بلادي.. الذي ألّفه محمد يونس القاسي وسيد درويش مثلها مطلعاً من خطبة الزعيم الوطني (مصطفى كامل).

أما صاحب الفكرة في أن يزين مطلع النشيد بجملة (بلادي بلادي لك حبي وفؤادي) فهو سيد درويش (سلسلة تاريخ المصريين ٨٨ التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية عبد الحميد توفيق زكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب) ■

خلال مونولوج (الحشاشين - الكوكابين).

من أشهر الثنائيات الغنائية هو (على قد الليل ما يطول) ويدور بين رجل وامرأة في الفصل الأول من أوبريت العشرة الطيبة عندما يحضر بطل الرواية (سيف الدين) في الفجر لمقابلة حبيبته (نزهة) وهذا الديالوج من كلمات بدیع خیری ولحن السيد درويش، والأوبريت أصلاً فرنسي باسم (صاحب اللحية الزرقاء) ترجمها ومصرها الأديب «محمد تيمور» بل إن سيد درويش وحياة صبرى غنياً هذا الحوار الثنائي، التريالوج هو حوار غنائي ثلاثي، على طريقة الحوار في الديالوج مثل الحوار الغنائي في مشهد «أدنى أمة حيثك بدرى» من

استخدمت «القطرقة» في نواحي وطنية مثل تلك القطرقة التي انتشرت انتشاراً جنوبياً (بعد نفى سعد زغلول) وهي (يا بلح زغلول يا حليوة يا بلح زغلول) التي لحنها «سيد درويش» وغنتها المطربة منيرة المهدية وتغنت بها جموع الشعب المصري رغم أنف الاحتلال الذي كان قد نشر اسم «سعد زغلول» ومن الطريف أن الملحن «محمد زكي نصار» قد جدد في هذا اللحن في الثمانينات وسجله مع الثلاثي المرح وثلاثي النغم.

يعتبر سيد درويش من المجددين في القالب المصري المسمى «الدور» في مقدمة من عالج موضوع انتشار المخدرات بين الناس في بداية العشرينات هو سيد درويش من

معاني الكلمات واختار أشعاراً تجر عن مرحلة ثورة ١٩١٩ ومقاومة الاحتلال والظلم واستطاع أن يصل بأغانيه إلى عامة الشعب، ومن مميزات أغاني سيد



علي التطريب فتناول الغناء بأسلوب جديد واتجه إلى الأغنية الجماعية وابتعد عن التطريب وأهتم بالتعبير عن



# سيد درويش

١٨٩٢ - ١٩٢٣

فكري بطرس

بانت وموزع موسيقى



حمل سيد درويش مشعل هذه النهضة بجدارة فأكمل رسالة من سبقوه في هذا المضمار.

فإذا كان عبده الحامولي استطاع أن يحرر الأغنية العربية من الأثر التركي والعبارات الغربية عنها، فأصبحت عربية خالصة.. فسيد درويش يرجع له الفضل على الأغنية، بعد أن تركها له عبده الحامولي عربية خالصة بأن جعلها عربية واقعية، فبحس من يغنيها بأحاسيس الجماهير ونبضاتها.. فمن دعوة إلى الجهاد تنبع في كل نغمة من نغماتها، ومن تعبير عن المظالم مستمد من واقع العاملين لدفع الظلم ودرء الاستبداد ومن أغان عاطفية نبيلة سامية، تنهل من فيض خفقات القلب الجريحة الساهرة.

إن سيد درويش كان صاحب مدرسة جديدة في تطور الأغنية العربية إلى أغنية تنبض موسيقاه

بكل كلمة فيها، تستطيع أن تحس من ألحانها معاني كلماتها.. كما يمكنك أن تشهد من ألحانها صورا حية من معانيها وألفاظها.. كما أن سيد درويش انتقل بالأغنية إلى عالم الواقع، فلم تعد في الأغنية رتوش، بل أصبحت صورة حية صحيحة تمثل الحياة والجيل الذي كان يعيش فيه.

ونجد سيد درويش ساخرا من الفساد وسوء الحالة الاجتماعية التي سادت البلاد، وقد سادت فيها الرشوة وعم الانحلال الخلقي، استمع إليه وهو يتحدث عن هذا في حوار بين الفلاحات والفلاح القائم في مسرحية العشرة الطيبة.

وإذا كان سيد درويش رائدا اجتماعيا، فإنه كان أيضا رائدا وطنيا.. فسيد درويش لم يكن يغني لإشباع غرائز الشعب من الناحية الجنسية.. ولم يكن يغني ليشتمل الشعب مع الكنوس، بل كان يرثل الألمان لانتمايل على مهاجمة المستعمر والمستبد فتأكلها، ليبقى الوطن العربي كريما مستقلا أو يفنى

دوره. كان سيد درويش يعيش بروحه وفنه مع مصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول.. كان يستمع إلى الخطب النارية التي تلهب الشعور ضد الاستعمار والطغيان، فيرسل هذه الخطب بما يخلج في نفسه إحساس وطني جارف في أهاليه وطنية فياضة بالشعور.

لقد عاش سيد درويش حياته مناضلا، ذاق المر في سبيل لقمة العيش، وأحس بمرارة الاستبداد وهو يدعو أخوته في الكفاح الشعبي إلى طرد المستعمر، فصاغ لهم موسيقى تنبع من أحاسيس الشعب تتبلور في نغم ينساب إلى القلوب في رفق وحنان.. لذلك انفرد سيد درويش عن غيره من الموسيقيين ورجال الغناء بأنه وحده صاحب اللحن الشعبي الذي لم يختلط ولم يمزج بألحان أخرى.. أو يتحدد بزعم الشعبية إلى طابع آخر. ■

أصبح اليوم للأسف لا يقدم عليه أي فنان.

يتعد عن التعقيدات اللحنية. وخسرنا بزيحيل سيد درويش المسرح الغنائي الذي

تصلح أغانيه للغناء الجماعي، وذلك لأنه كان يميل إلى بساطة اللحن والكلمة، وكان

درويش أن أي إنسان يستطيع أن يغنيها لأنها أغان ليس فيها (القفلان الحرافة) وهو الفنان الوحيد الذي



# سيد درويش البحر

إن موسيقى سيد درويش كانت دعوة وطنية صادقة للإصلاح الاجتماعي كما أن نشأة الفنان في بيئة شعبية وحياته بين طبقات الشعب وما شاهده من معاناة جعله ينضج ويستوحى الكثير من ألحانه وكلمات أغنياته من واقع مجتمعه، ولعل إصراره أن تكون موسيقاه عربية مائة في المائة ما هو إلا استجابة لنداء القومية والوطنية داخله كنوع من التحدي في مواجهة الأجنبي والمستعمر والمعتدى على أرض بلاده.

## عبد الحميد توفيق زكي

سيد درويش لم يعرف أضواء القصور ولم يتزلف إلى الملوك والأمراء وأصحاب النفوذ وبالتالي لم يخضع في فنه ولا في شخصيته لرضا عظيم أو غضبه وصمم أن يكون ابن الشعب ينتج للشعب ويترجم أحاسيسه، ومن هنا أيضاً لا تستغرب أن كانت موسيقاه نارا تتأجج فيها قوة الروح الوطنية.

لقد صادفت نشأة سيد درويش تلك الأحزان والآلام التي جرها المستعمر مع أساطيله إلى شاطئ الإسكندرية حيث بقيت تلك المدينة تعاني الكثير ومن ثم كان أهلها أكثر الناس حساسية بالوجود الاستعماري، ليس فقط لما تعرضت له من إهانة ومهانة بل وقوة السلطة الاستعمارية في معاملة أهلها، مما جعل هؤلاء في حالة نمرذ بصفة دائمة ولو على أنفسهم، ومن ثم لا تستغرب ظهور مجموعة كبيرة من أبطال المقاومة في كافة المجالات في مدينة الإسكندرية حيث أصبح هذا الثغر

يطالع الفنان جمهوره بقطعة موسيقية من تأليفه وضع بنفسه كلماتها حيث جاء هو نفسه بها.

إن أعظم أدوار سيد درويش على الإطلاق التي لعبها على مسرح الحياة الفنية وأضافها إلى رصيده العظيم ارتبط بنشوب ثورة ١٩١٩ تلك الثورة الشعبية التي لم يكن لها مثيل ولن يكون في تاريخ مصر على الإطلاق فهي ثورة كل الطبقات وثورة كل الشعب، وثورة الإنسان المصري من أجل حريته والدفاع عن كرامته.. هي ثورة الرجال والنساء.. ثورة الشباب والشيوخ.. ثورة العمال والفلاحين.. ثورة الدفاع عن كيان شعب وكانت دروساً لكل شعوب العالم ولكن ليس علينا أن نبالغ في الدور الذي قامت به موسيقى سيد درويش من أجل هذه الثورة حتى لا نخرج عن العلمية الموضوعية وحتى لا ننظم تاريخنا ولا ننظم فناننا العظيم. لقد عاش سيد درويش مخلصاً لوطنه ولشعبه وليأله ولأبناء أمته وتجاوب مع

منبراً يرتفع منه نداء الوطنية المتطلع إلى الحرية.

فبين صرخات الوطنية المتحفزة صنعت بيئة الفنان سيد درويش فأحكمت ما صنعت وأتقنته. ونشأة سيد درويش في حي كوم الدكة حيث كانت إحدى حاميات الإنجليز تعسكر بصفة مستمرة، كانت عنصر قلق للطفل المسكين وكانت دافعاً لشعور الكراهية له ضدهم ونعاطى فن السياسة جنباً إلى جنب مع فن الموسيقى، بل لقد استخدم فن الموسيقى لخدمة فن السياسة.

فقد كان كل لحن من ألحان سيد درويش تاريخاً لحادث معين، وكان كثير الانفعال بالحوادث شأن كل فنان صادق، فنراه مثلاً في أوائل الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ وقد انفعّل بعزل الخديوي عباس حلمي الثاني وذلك بالرغم من السياسة التي اتبعها عباس حلمي مع الإنجليز إلا أن مصلحة المستعمر فوق أي مصلحة إلا أن عزله كان إهانة لشعب مصر. وهنا

## زكي طليمات

موسيقى سيد درويش هي من موسيقى الزمن الذي نعيش فيه، هي من مرآتي عصرنا، تاريخها تاريخ

للمراحل التي اجتازتها موسيقانا خلال الربع قرن الأخير، وهذه الحقبة من الزمن كما تعلمون هي الصفحة الأخيرة من تاريخ مصر

في نهضتها الاستقلالية، وفي يفتنتها القومية، وفي محاولتها استخلاص طابع مصري لسانر نواحي حياتها الاجتماعية، دون

تخلو في المزاج، وبليجة في الذهن ما بين القديم والجديد، وثبات ورجعات، وبرء ونكسات. يقول الحديث الشريف « كيفما



الوطنية التي كانت التيار الغامر للجميع وتجلت في الكثير من مقطوعاته وأغانيه.

### سيد درويش



لقد نهج «سيد درويش» (١٨٩٢ - ١٩٢٣) في بداية حياته الفنية النهج القديم فلحن أحد عشر موشحاً نذكر منها:-

- ١ - صحت رجلاً
- ٢ - العذاري المائسات
- ٣ - يا حمام الايك أطرب
- ٤ - منيتي عز اصطباري
- ومن أدواره الخالدة:
- ١ - ضيقت مستقبل حياتي
- ٢ - أنا هويت وانت هيت
- ٣ - أنا عشقت
- ٤ - الحبيب للهجر مايل
- ٥ - عشقت حستك
- ٦ - في شرع مين
- ٧ - يا فؤادي ليه يتعشق
- ٨ - عواطفك دي أشهر من نار
- ٩ - يا للى قوامك يعجبني

بالإضافة إلى عدد لا يحصى من الأغنيات الشعبية التي كان يرددتها كل لسان، تخصص «سيد درويش» في التلحين المسرحي فأنتج فيه ما أبقي ذكره على الزمن ورفعته إلى مصاف العباقرة الخالدين ومن أهم ما أنتجه في ذلك المجال:

- ١ - ل «فرقة الريحاني»: ولو - إش - قولوه - فتر - العشرة الطيبة
- ٢ - ل «فرقة الكسار»: ولسه - راحت عليك - أم أربعة وأربعين - الهلال - البريزي في الجيش - مرحب - الانتخبات، والآخريرة توفي قبل إتمامها. وأتم تلحينها إبراهيم فوزي
- ٣ - ل «فرقة منيرة المهدية»: كلها

يومين - الفصل الأول ونصف  
الفصل الثاني من كليوباترا  
ومارك أنطون.

٤ - ل «فرقة عكاشة»  
(عرفت باسم فرقة التمثيل  
العربي): هدى - عبدالرحمن  
الناصر - الذرة البيضاء.

٥ - ل «فرقة جورج أبيض»: فيروز  
شاه - الهواري

٦ - ل «فرقة الخاصة»: شهرزاد -  
الباروكية، وهما من أشهر أعماله.

لقد امتاز «سيد درويش» بخصوب  
المعنى في ألحانه وجعل هذا المعنى  
والموسيقى متلازمين وربط اللحنين للفظ  
حتى كأن الموسيقى خلقت له وكأن اللفظ  
خلق من أجلها.

### المسرحية الغنائية الثالثة بعد إنشاء فرقته (الباروكية)

هي رائعة سيد درويش الثالثة،  
والباروكية هنا بمعنى التعويذة، وقد طلب  
سيد درويش من صديقه محمود مراد  
أستاذ الترجمة بالمدرسة الخديوية  
ومؤسس النشاط الموسيقي والمسرحي  
التربوي وأحد زعماء شباب ثورة ١٩١٩  
أن يترجم له رواية الباروكية الفرنسية  
التي أخرجت أول مرة على مسرح  
(الأوبرا بوف) في باريس سنة ١٨٨٢،  
وقد طلب سيد درويش أن تترجم دون  
تقصير لا كما حدث في العشرة الطيبة،  
ولقد لحنها سيد درويش في جو غربي  
غير مألوف بالنسبة لأغانيها ومن أشهر  
ألحانها لحن الشيطان الذي سجله للإذاعة  
محمد عبدالوهاب، وكانت هذه  
الأوبريتات آخر وأرقى ألحان الشيطان  
الذي سجله للإذاعة محمد عبدالوهاب،  
وكانت هذه الأوبريتات آخر وأرقى ألحان

سيد درويش.  
ونستطيع أن نعتبر سيد درويش في  
مقدمة الفنانين الملحنين سواء بالحنه  
الوطنية أو ألحان الطوائف (عمال  
وفلاحين) ومواكبة الأحداث كإضراب  
الموظفين وغيرها، بالإضافة إلى صدق  
التعبير في المسرح الغنائي بل وفي  
الألحان العادية التقليدية العاطفية في  
كافة قوائم الموسيقى الشرقية.

وقد حق عليه القول الصادق (عندما  
ولد سيد درويش كان الغناء في عصره  
فناً أرسقراطياً منعزلاً عن الغناء الشعبي  
يستعلى عليه ويرفضه، ومات سيد  
درويش بعد أن حقق امتزاجاً خاصاً بين  
الموسيقى الفنية والشعبية، قرب بين فن  
الخاصة والعامة ورفع صوت الشعب في  
الموسيقى).

رحل سيد درويش في الخامس عشر  
من سبتمبر سنة ١٩٢٣ بعد حياة قصيرة  
حافلة بالإنتاج الفني الغزير الذي هو  
مرجع لموسيقانا الحالية. ■

### المصادر

١- الذكري العوية لميلاد الموسيقى سيد

درويش

١٨٩٢ - ١٩٩٢

كتاب الثقافة الجديدة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

إشراف: رتيبة الحفني

محمد السيد عبد

٢- (الموسيقار الشيخ سيد درويش والحركة

الوطنية)

د. محمود متولي

إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة

(كتاب الثقافة الجديدة) ١٩٩٢

٣- كتاب تراثنا للموسيقى - الجزء الأول من

الأدوار والموشحات - محمود أحمد الحفني - شركة

الأمين للطباعة والنشر.

٤- أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة

الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٥٩

الثقافات الدخيلة، وأنماط التوق  
الوافدة بحكم الاتصال الدائم بين  
الشعوب، والتعاون الثقافي  
والاجتماعي المتبادل.

يشجر فيها من نضال وتفاعل،  
بين ما جبلت عليه من المزاج  
والذوق، ودرجت عليه من  
أسباب الثقافة، وبين متباين

الموسيقى لذي شعب من الشعوب،  
إنما هي قطعة من شخصيته،  
وصدي من أصناء المجتمع فيه، و  
صورة من صور واعيته، بما

نكونوا بول عليكم، وأقول - على  
الفارق بيني وبينك السماء التي ما  
طاولتها سماء - أقول: «كيفما نكن  
نكن موسيقانا» وذلك باعتبار أن



# سر نبوغ سيد درويش

## ذكرى أحمد

درويش بزوغاً، وآمن الذين استكثروا عليه أنه على شيء عظيم من الفن، آمنوا بعبقريته ونبوغه، وإن كان إيمانهم صادراً من قلوب ملوثة الغيرة والحسد والحقد.

### تلحين الشيخ سيد درويش

#### للقرآن الكريم

منذ خمسة عشر عاماً تقريباً، ثار على علماء الأزهر عندما أعلنت أنني سألحن القرآن الكريم، وأسجله بأسطوانات.

وفكرة تلحين القرآن الكريم، إنما أردت أن أقوم بها بعد أن هالني أن مقرئ الجيل الجديد عندما يقرأون يأخذون في التطريب، ويحاولون أن يغنوا القرآن، قصد إظهار جمال أصواتهم، وهم حين يغنون لا يهمهم إظهار جمال ما في القرآن من معانٍ جميلة، بل يظهرون فقط أصواتهم الجميلة.

لذلك فكرت في أن ألحن القرآن الكريم، متخذاً في تلحيني للقرآن أساساً، وهو إظهار معاني القرآن الكريم، فإذا سمعت المقرء وهو يقرأ عليك آية الذكر الحكيم، استطلعت أن تحس بمعنى كل آية من الآيات، فإما العذاب والجحيم، وإما جنات تجري من تحتها الأنهار للمتقين، وأظن هناك فارفاً بين الجنة والنار، وبين العذاب والنعيم.

هذه كانت فكري والتي سأظل أتأدى بها، وسأعمل يوماً على تحقيقها على أنني أبادر فأقول أنني لست أول من طالب بتلحين القرآن حسب المعنى، بل سبقني إليه، المغفور له سيد درويش، فأخبرني صديقي الأستاذ بدیع خيرى بأن سيد درويش لحن ريعين من سورة «يوسف»، وكان سيد درويش إذا ما لحن الأغاني العادية، يحس بمعانيها ويعطى اللحن على قدر المعنى هكذا سبق سيد درويش عصره بما لا يقل عن مائة عام وهذا سر نبوغه وخلوده رحمه الله وأسكنه فسيح جناته. ■

تفق ذهن الفقيه في ذلك الوقت إلى حيلة يشهر بها الحانه، ذلك أنه كان يخفى عن أصدقائه فترة، إذا كان معه أجرة انتقله من الإسكندرية إلى مصر، وبالعكس فإنه يرحل من الإسكندرية إلى مصر بضعة أيام ليعود ثانية إلى بلده، فإن لم يكن معه تكاليف السفر، فإنه يخفى عن الأنظار في أي مكان مجهول.. وبعد فترة الاختفاء يظهر إلى أصدقائه ويقول لهم:

- لقد كنت بمصر وكنت طربت من لحن جديد لداود حسني، ويطلب أصدقائه من المنشدين والملحنين أن يسمعهم ما سمعه من داود حسني فيأخذ في الغناء، ويأخذ من حوله في الطرب والإعجاب..

ولم تكن الأغنية التي يغنيها سيد درويش على زملائه من المنشدين والملحنين من أمالي الإسكندرية سوى أغنية من تلحينه..

ويمر عامان تقريباً، وتكون الأغنية التي لحنها سيد درويش وادعى أنها من تلحين داود حسني، قد نالت من الشهرة بمدينة الإسكندرية أقصاها، ويأخذ كل منشد وكل ملحن وكل مطرب في الإشادة بعظمها، حتى يحل فجأة داود حسني على مدينة الإسكندرية، فيقابلته المنشدون والملحنون مطربين في مدح آخر أغانيه فيطلب منهم داود حسني أن يسمعوه ما أعجبهم، فإذا ما أخذوا في الغناء تعجب داود حسني، وصارحهم بأن ما يغنون ليس من عمله وإن كان قد أعجبه كثيراً..

فيتوجه المنشدون والملحنون لتوهم إلى منزل سيد درويش مطالبينه بأن يذكر لهم اسم ملحن الأغنية فيجوابهم بصراحة.. أنه أنا..

فإذا بالحقد يملأ القلوب في تلك اللحظة وإذا بالذين كانوا يشيدون بعظمة الأغنية وعذوبتها يأخذون في تسخيفها ونقدها مر النقذ..

وكم تكررت مثل هذه الحادثة كثيراً، مرات مع داود حسني ومرات أخرى مع إبراهيم القباني، حتى يزغ اسم سيد

إن الآلام التي عاش فيها سيد درويش والصدمات العديدة التي ابتلى بها، والغل والحقد الذي صادفه من زملائه في ذلك العصر، كل هذه الأشياء هي التي كونت سيد درويش، وهي التي جعلت منه عبقرياً نابغاً.. لقد صادف سيد درويش أهوالاً في حياته، وابتلى بأزمات اضطرتته إلى أن يصرح لصديقه وصديقنا الفنان الكبير بدیع خيرى بأنه اضطر أن يخلع جبته وقفطانه ليشتغل مبيعاً للحيطان. أص سيد درويش بالآلام، وكما تصهر الآلام المرء، وكما سمعنا عن فنانين عظماء خالدين حتى اليوم كانت حياتهم كلها آلام وتكبات، ولعل السر في ذلك يعود إلى المرء الذي يحس بالآلام، هو رجل مرهف الحس فياض العاطفة.. لم يكن سيد درويش يهتم بالمادة بالرغم من أنه كان في احتياج لها..

ولكن كان يؤلمه تألب أصدقائه عليه وحقدهم عليه، وغيرتهم منه..

كان يبتكر اللحن الجديد، ويكون لحناً رائعاً، يدل على نبوغ صاحبه فيتوجه إلى حيث زملائه المنشدين والملحنين والمطربين ليسمعهم إياه..

فماذا تكون النتيجة..

لم يكن يسمع إلا الإجماع من أصدقائه على تسخيف إنتاجه.

فمطرب يقول:

- ما سمعت في حياتي أسخف من هذا اللحن.

ومن منشد آخر يقول:

- وأين هذا من ألحان داود حسني أو إبراهيم القباني..

(وكان داود حسني وإبراهيم القباني سيدى عصرهما في الغناء والتلحين في ذلك الوقت)..

فكان سيد إذا استمع إلى النقذات اللاذعات من زملائه تأخذ الحسرة ويعود كاسفاً إلى منزله، حزينا على ما لاقاه من هؤلاء الأصدقاء.

علمي، وهكذا يكون  
الاحتفال به، فإذا كان  
كبار السن يعرفونه طرح أعماله.

ويجمعوا كل تراثه وألا  
يكتفوا بالشذرات فيه حتي  
يمكن دراسته بشكل

جلال حرب

أنشد جمعية أصدقاء سيد  
درويش وأحبائه ان يتعاونوا





في حيوة الجنينة



# سيد درويش برؤية أرمينية

هايج أفاكسيان

باحث موسيقى

مشتتين في العالم كله. لذلك يمكن تقسيم الأرمن المهتمين بفن سيد درويش إلى من هم يقيمون في أرمينيا (١) وخارج حدودها (٢). ونظرا لأن الأرمن المصريين - بصفتهم الأكثر قرابة وانسجاما إلى هذا المؤلف الضريد - هم أكثر الجاليات الأرمينية اهتماما بموسيقاه، فنختارهم في مقالنا هذا دون الجاليات الأخرى.

وجدير بالذكر أن شركة «ميشيان» للأسطوانات التي كانت يمتلكها الأرمني المصري ستراج ميشيان، سجلت - على حسب معطيات د. محمود أحمد الحفني - اثنتي عشرة أغنية لسيد درويش بصوت سيد درويش نفسه وخمسين أغنية أخرى بأداء محمد أنور وركي مراد وسيد مصطفى وعبد القادر قلدي، وفتحية أحمد ونعيمة المصرية ومحمد بخيت وتودد هانم المصرية ومنتهى الوحيدة وأمينة القباينة ونرجس المهدي ونسيم نسيم (٣)، لينتقد تراثا حيا كان عرضة للضياع.

تبرز عبقرية الفنان بكل عمقها واتساعها حينما تهتم شعوب العالم بفنه، يعبر كل منها عن رأيه الخاص ورؤيته المستقلة. فالفنان الصادق الشامل - مهما يكن عمق القومية في فنه - هو الذي يؤثر على فكر ووجدان الشعوب المختلفة، متخطيا عنصري الزمان والمكان، ومن أبرز هؤلاء الفنانين هو المؤلف الموسيقي البارع الشيخ سيد درويش، الذي كم أمتع العالم بموسيقاه الجذابة الفاتنة وشد انتباه الموسيقيين الأجانب والمستشرقين.

ويعتبر الأرمن أحد هذه الشعوب، وهم تعاملوا مع عبقرية سيد درويش بشوق خاص وأبدوا اهتماما عميقا به. فمن ناحية، اتجه المؤرخون والمحللون الموسيقيون الأرمن إلى دراسة حياته وأعماله، ومن ناحية أخرى، وزع المؤلفون الموسيقيون أعماله أو استخدموها كإلهام لإبداعاتهم المستقلة.

وبحكم الظروف السياسية لأرمينيا وخاصة الحروب المستمرة ضدها والمذابح الجماعية عبر القرون، أصبح الأرمن

كاملة (ص ١٤٦ - ١٥٢) عن سيد درويش، وهي أكبر مساحة تخصصها لأي فنان عربي في هذا الكتاب، مما يدل على إدراكها التام للدور المؤثر الذي لعبه فنان الشعب (٦).

أما البحث الثاني فهو مقالة بعنوان «سيد درويش، فنان الشرق العربي»، للمؤرخة مارينا هوفمانسيان التي تقيم أيضا بأرمينيا. وقد نشرت هذه المقالة في مارس ١٩٨٤، في مجلة «الفن السوفييتي» (ص ٥٩ - ٦٢)، وهي

١٩٧٧ في موسكو بحثا باللغة الروسية بعنوان «ملاحم الموسيقى العربية» (١٩٢ صفحة)، وهو خاص بتاريخ الموسيقى العربية من بداية نشأتها في الجزيرة العربية حتى سبعينيات القرن الماضي. وقد دعت المؤرخة شرحها بنماذج تحليلية لألحان عربية متعددة، ليجمع الكتاب بين التاريخ والتحليل - وهما الفرعان الرئيسيان للعلوم الموسيقية - اللذان أعطيا البحث عمقا وشمولية (٥). وخصصت يوليان ست صفحات

## الأبحاث

هناك بحثان أساسيان يحاولان جديا تعليق وتفسير الشخصية الاجمالية لسيد درويش.

الأول بقلم المؤرخة الأرمينية المرموقة إيزابيللا يوليان من أرمينيا. وقد زارت مصر للبحث والدراسة ثلاث مرات، وكانت آخرها عام ١٩٧٢ بدعوة من وزارة الثقافة المصرية للاشتراك في مؤتمر الموسيقى العربية (٤). وقد أصدرت يوليان في عام

بموسيقاه الشعبية الصميمة التي لا تعرف الفن الدخيل، ولا تميل إلى الانحراف، واستكمل نموه في بيئات وطبقات شعبية انفعَل بها واستوحاها فأوحت إليه

عبد الفتاح البارودي  
لقب سيد درويش بفنان الشعب لأنه نشأ في بيئة شعبية



عبد الفتاح البارودي



والحب ، وخاصة بعد المذابح التركية العثمانية عام ١٩١٥ ، لترحب بأفواج من الأرمن الفارين من المشائق . وهو أيضا تعاش واندماج فطري مع واقع الحياة الشرقية المصرية ، التي تتغلغل بألوانها الزاهية البارزة وحبوبها النابضة ، هذه الشرقية التي نلمسها أيضا - وإن تكن بخصائص مختلفة - في روح الشعب الأرمني .

#### فؤاد الظاهري (جارييد بانوسيان)

قليل من الناس يعلم أن المؤلف الموسيقى المشهور فؤاد الظاهري أرمني الأصل واسمه الحقيقي جارييد بانوسيان . (٩)

وعلى حسب ما يقوله الدكتور زين نصار ، وزع فؤاد الظاهري لسيد درويش مختارات من أوبريت «شهرزاد» في فيلم «أميرة حبي أنا» ، والفصل الأول من أوبريت «كليوباترة» ، (١٠) .

ومن بين ملفات مخطوطاته الأصلية الموجودة في أرشيفات دار الأوبرا المصرية ، عثرنا على توزيعاته لـ «شهرزاد» ، مما أمكننا التعرف على أسلوبه (١١) .

ليست مهمتنا هنا مقارنة المدونة بما تم تنفيذه في الفيلم ، فثمة تغيرات شتى يمكن أن تحدث أثناء تنفيذ الموسيقى للاثم المتطلبات الإخراجية .

نظرا لأن توزيع فؤاد الظاهري لموسيقى «شهرزاد» كان موجها إلى جمهور عريض مكون من جميع طبقات الشعب بمستويات ثقافية متباعدة متنوعة ، فأسلوب التوزيع هنا بسيط سهل الفهم دون أن يصحى بجمليات التعبير . وقد وزعها بمصاحبة الأوركسترا السيمفوني و آلة إيقاعية لموسيقى الجاز (١٢) .

اختار الظاهري مجموعة من أجمل ألحان الفصل الأول من أوبريت «شهرزاد» وربطها مع بعضها لتكون متشابهة غنائية متواصلة الأطراف ، متكاملة الأسلوب .

وهذا التوزيع مكون من خمسة

نقرا وراء سطورهما الانجاء الاشتراكي العام في تقديم وتفسير الأمور . فكان سيد درويش الشخصية المثالية للأفكار الاشتراكية . فهو يمثل صوت الشعب في فنه ، ويعبر عن أفكاره وأحاسيسه ، وكانت ألحانه نابغة من أعماق الطبقة العاملة للشعب ، فأخذ يصفي ويشخص هذه الألحان من خلال وجدانه المتوهج وثقافته الموسيقية العالية ثم يرجعها في النهاية إلى الشعب مرة أخرى متفقا مطهرة . وعلاوة على ذلك ، فقد كان ثوريا يناضل من أجل الاستقلال الفكري والسياسي لشعبه . ويعتبر هذا الاتجاه من الركائز الأساسية التي كان يعتمد عليها الاتحاد السوفييتي في الدعاية الفنية (٨) .

وتتميز المقالتان المذكورتان بالأسلوب العلمي الوجيز المباشر ، والمعالجة الكثيفة الواضحة ، والنقد الموضوعي .

#### التوزيعات

إن ألحان سيد درويش قد ألهمت العديد من المؤلفين الموسيقيين الأرمن ، ولا سيما الأرمن المصريين . ولا نتطرق هنا إلى ذكر جميع إبداعات الأرمن في هذا المجال ، بل نختار الأهم والأكثر تأثيرا . وذلك لأن موسيقى سيد درويش كانت ومازالت في مصر تؤدي في العديد من الحفلات داخل النوادي والحفلات الأرمنية بمستويات عرقية وغنائية مختلفة ، مما يمكن أن يكون موضوعا لبحث مستقل .

ليس هدفا هنا تحليل الألحان الأصلية لسيد درويش - تلك هي مهمة متخصصي موسيقى فنان الشعب - بل توضيح بعض النقاط العامة لكيفية معالجة هؤلاء الموسيقيين لهذه الألحان للخالدة .

وكان اهتمام الجالية الأرمنية في مصر بسيد درويش أمرا طبيعيا . فهو إحساس بالولاء والانتماء إلى الأرض التي مدت يدها عبر التاريخ بكل الود



مجلة فنية شهرية تصدر باللغة الأرمنية بيريقيان . ونلاحظ أن هذا استمرار وتطوير للخطوط العريضة لنظريات يولييان (٧) .

وكان للباحثين الأرمن حوافزهم الخاصة للالتجاء إلى نيمة سيد درويش . فقد عاشت مصر وأرمينيا قرونا طويلة تحت قسوة الاحتلال العثماني ، الذي عرقل الشعوب الخاضعة له الاحتكاك بالحضارة الغربية . ونتيجة للضعف التدريجي للدولة العثمانية ، أصبح القرن التاسع عشر بالنسبة للشعبين الأرمني والمصري انطلافا قويا في سبيل التحرر من القيود المفروضة والالتحاق بالتقدم الفكري العالمي . وبينما كان يعمل في أرمينيا المؤلف والمحلل الموسيقي المرموق كوميناس (١٨٦٩ - ١٩٣٥) ليؤسس المدرسة القومية الحديثة في التأليف الموسيقي ، ظهر في نفس الوقت تقريبا في مصر سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) ، ليخلق هو أيضا مدرسة مصرية متطورة . وبالتالي نلاحظ عند الأرمن ميل فطري قوي للاطلاع على موسيقى شعب عريق آخر ، عاش في ظروف فنية وسياسية مماثلة .

ونظرا لأن أثناء كتابة الباحثين المذكورين كانت أرمينيا إحدى دول الاتحاد السوفييتي ، فكان من الطبيعي أن

خالط المجتمع وشاطر عماله والقوت وكانت هذه الخصائص وصناعه والمكافحين فيه نصب الشعبية تلقاها روحه وفطرته والعيش ومرارة النضال من أجل وتغسرب إلى أعماق نفسه في مرآة حياته معيرة أصدى تعبيرا عن البيئة التي عاش فيها والتي أنتج من أجلها . حتى يأتي اليوم الذي تتعكس في مرآة حياته معيرة أصدى



أجزاء:

أ - الجزء الأول عبارة عن صيغة ثلاثية مركبة تؤدي فيها الأوركسترا بكامل هيئتها والكورال المختلط القسمين الأول والثالث «تحيا الأميرة شهرزاد» بإيقاعية صارخة

(نموذج رقم ١) ، وتبرز الرشاقة مع الإصرار لشهرزاد فى القسم الثانى «يا لى انتو رايحين عالجبهة، بلسمات إيقاعية باللى التشيللو والكونتراباص (نموذج رقم ٢).

ب - والجزء الثانى هو عبارة عن صيغة ثنائية بسيطة ، يستهلها بنعومة شهرزاد «مستقبل الأمة» مع موتيفات هابطة رفيقة للتشيللو والكونتراباص (نموذج رقم ٣) ويليهما مارش كورال الرجال «أحسن جيوش» بمساندة قوية من الأوركسترا (نموذج رقم ٤) .

ج - والجزء الثالث وهو أحدى القسم بثلاث تيمات وهى : «إحنا الشباب من طبعنا» للكورال المختلط (نموذج رقم ٥) ، «وهيا بنا» لشهرزاد والكورال المختلط بالتتابع (نموذج رقم ٦) «وهيا ارقصوا» لشهرزاد وكورال الرجال بالتتابع أيضا (نموذج رقم ٧) . وخلافا للجزءين السابقين فإن التوزيع هنا يتفاعل دون تغيرات داخلية .

د - والجزء الرابع وهو عبارة عن صيغة ثنائية . القسم الأول منها تؤديها شهرزاد «البوري بيندهلك» بمصاحبة شغافة لسلة للأوركسترا (نموذج رقم ٨) ، والثانى مخصص لكورال الرجال «أحيينا سعداء» مع تأثيرات دراماتيكية لألات النروميون والتشيللو والكونتراباص (نموذج رقم ٩) .

هـ - والجزء الأخير وهو عبارة عن صيغة ثنائية مركبة . القسم الأول منها مخصص لشهرزاد والحبيب «امسك يا شاطر» وهو رشيق راسخ ، وتجمع المصاحبة الأوركسترالية ما بين اللمسات الإيقاعية لألتى التشيللو والكونتراباص

## سيد درويش

## برؤية أرمينية

للجزء الأول والموتيفات الهابطة لنفس الآلات فى الجزء الثانى (نموذج رقم ١٠) . أما القسم الثانى للكورال وشهرزاد «تحيا الأميرة شهرزاد» فهو بالطابع الختامى الباهر (نموذج رقم ١١) .

وقد ربط الأجزاء بموتيفات أو جمل انتقالية ، أو عن طريق الالتحام المباشر . بالطبع فالنسيج هوموفونى ، بهارمونيات واضحة غير مركبة تخدم وتبرز اللحن .

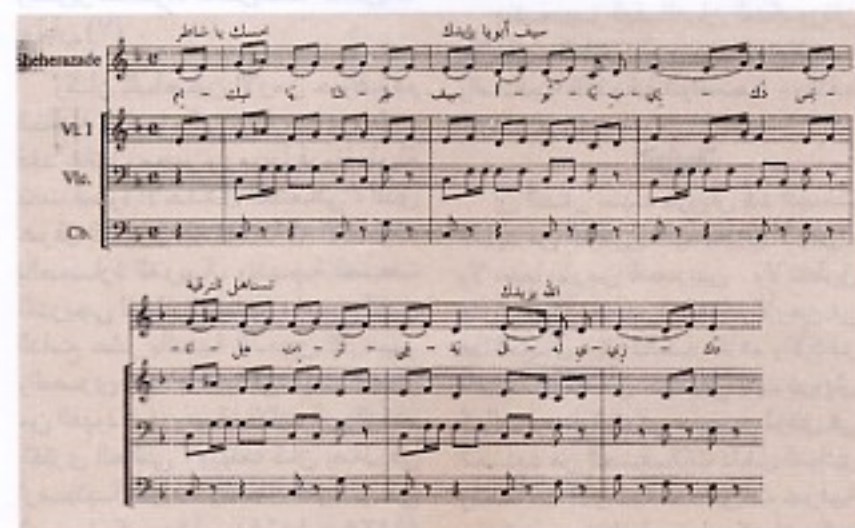
وبصفة عامة ، فقد وزع فؤاد الظاهري موسيقى «شهرزاد» محاولا

إظهار خصائص اللحن بالأساليب التقليدية .

## هرانت كيشيشيان

وهو مؤلف موسيقى من مواليد القاهرة عام ١٩٤٧ . وعاش من ١٩٧٤ - ١٩٨٩ فى بيرفان (أرمينيا) . ومنذ ١٩٨٩ استقر بالقاهرة . وله مؤلفات عديدة لألة البيانو وللأوركسترا . ويمكن تقسيم مؤلفاته إلى أعمال مسئلمة من القومية الأرمينية والمصرية والشرق الأوسطية بصفة عامة .

وقد أتم حتى الآن مقطوعتين على تيمات لسيد درويش . الأولى بعنوان «فانسازية على لحن سيد درويش» (القاهرة ، ١٩٧٢) ، والثانية هى عبارة



## فاروق شوشة

أنا من جيل أنتج له أن يسمع كثيرا عن سيد درويش دون

أن يتاح له أن يستمع إليه! أناس من كل الألوان والمشارب والتخصصات عن عبقرية سيد درويش



ف. شوشة







## سيد درويش

## برؤية أرمينية

كيشيشيان ، بل إلى خلق مناخ متناسق متواز جذاب ، مع إيجاد تغايرات داخل المقطوعات باستخدام وسائل إيقاعية وبوليفونية معينة . ونذكر هنا بعض خصائصه في معالجة ألحان سيد درويش .

فقد سعى إلى استخدام موتيفات إيقاعية متغمة في الأصوات المصاحبة كتقليد للأصول العربية والآلات الإيقاعية ، كما في موازير ٤٥ - ٥٠ لآلات الكمان الثاني والتشيللو والكونترباص في «أهو دا اللي صار» (نموذج رقم ٢٦) .

ولجأ إلى مضاعفة (doubling) اللحن - وذلك غير تقليدي - على مسافة خامسة تامة أسفل ، ليعطي رتيلا حانا مؤثرا ، كما في مازورة ٥٨ لآلتي الكمان في «أهو دا اللي صار» (نموذج رقم ٢٧) .

ووزع اللحن بالتساوي بين آلات مختلفة ، ليقول ثلوثنا معبرا ، كما في موازير ٢٧ - ٢٩ في «الحلوة دي قامت» ، حيث يعزف اللحن الأساسي الفيولا فالكمان الأول فالكمان الثاني (نموذج رقم ٢٨) .

وتجذب على قدر الإمكان التآلفات الصريحة الواضحة ، لكي لا يغطي على خاصية اللحن الميلودي الأصل . فالنآلفات الختامية لكل منهما هي عبارة عن مضاعفة أساس السلم (ton-ic) .

وأثناء تنابع هارموني في «الحلوة دي قامت» صرف تألف الدومينانت السابع (dominant seventh) (مازورة ٥٤) على غير عادته في الدومينانت العادي (مازورة ٥٥) ، ليظهر بعدها السويديمينانت (مازورة ٥٦) . وهذا التنابع مرقوض بالمفاهيم الهارمونية التقليدية . ولكن غياب الدرجة الثالثة المؤثرة في الثالفتين الأول والثاني أعطى

لبونة هارمونية ، مما أبدى التآلفات طبيعية ومقبولة تماما (نموذج رقم ٢٩) .

وفي نفس الوقت ، لجأ إلى التآلفات الكاملة عندما أحس بأهميتها للوصول إلى هدف في معين . فمثلا

في «الحلوة دي قامت» ، نرى سلم لا الصغير مدعما بتآلف الدرجة الأولى (النصف الأول من مازورة ٣٠) ، الذي يتحول ليلمس سلم دو الكبير بتآلفه الكامل (انقلاب ثاني) على الدرجة الأولى (النصف الأول من مازورة ٣١) وذلك بواسطة تألف زائد (augmented) (النصف الثاني من مازورة ٣٠) (نموذج رقم ٣٠) . فلمس الدرجة الثالثة من السلم (نغمة الدو) يعني إبراز أهمية هذه النغمة ، التي يلجأ إليها اللحن الأساسي مرارا .

وأیضا استخدامه للتآلف الثابوليتاني في نفس المقطوعة (النصف الثاني من مازورة ٨٤) الذي ينصرف في تألف ناقص (النصف الأول من مازورة ٨٥) ليركز بسهولة على الدومينانت بكامل هيئته (النصف الثاني من مازورة ٨٥) (نموذج رقم ٣١) . وإن التآلف الثابوليتاني هو نتيجة تحويل سلمی من

جانب الموزع . فسلم اللحن الأساسي هو می الكبير الميلودي ذو الدرجة الثانية المنخفضة (أو می الفريجي الكبير) (نموذج رقم ٣٢) . وقد وزعه ساركيسيان في سلم لا الصغير ، أي على النطاق السويديمينانتی لسلم می الأصلية . فبتحويل نغمة السی إلى بيمول ، قد تحول السلم إلى می الكبير الميلودي ذي الدرجتين الثانية والخامسة المنخفضتين (أو می اللوكریانی الكبير) (نموذج رقم ٣٣) . وبما أن نغمة اللا قد أحبطت من الناحيتين بمسافتين نصف درجة فأصبحت لها جاذبيتها كركيزة أساسية في المقطوعة الموزعة .

ونلاحظ في مقطوعة «أهو دا اللي صار» السلمین لا الفريجي الطبيعي (نموذج رقم ٣٤) ولا الفريجي ذا الدرجة السادسة المرتفعة (نموذج رقم ٣٥) يتفاعلان معا (موازير ١ - ٣١ الخ) (نموذج رقم ٣٦) وسلم ری الكبير الميلودي ذا الدرجة الثانية المنخفضة (أو ری الفريجي الكبير) (نموذج رقم ٣٧) (موازير ٣٢ - ٤٣) (نموذج رقم ٣٨) . ونجد أيضا بعض الأساليب البوليفونية وخاصة المحاكاة المباشرة والعكسية . أعطى كل هذا وأساليب أخرى



## بيرم التونسي

ما أكثر الذين تجاوزت أعمارهم المائة ولم يعيشوا



بيرم التونسي

نفسه فلا وألف لا لن تجدوه ولن تسمعه ولن تعاشوه .

القفزة الهائلة التي حققها في تاريخ الغناء والموسيقى فهي كما تريدون ، أما سيد درويش



مبتكرة للمقطوعات تلويها عميقا وبريقا لامعا .

هذه هي الرؤية الأرمنية بخطوطها العريضة لأعمال سيد درويش . فهي تشمل الأبحاث التي تنظر إلى المؤلف العبقري نظرة شمولية

وتحلل نبوغه الفني بزاوية علمية خاصة ، والتوزيعات المتنوعة لألحانه الخالدة سواء بالأساليب التقليدية الهرموفونية أو الحديثة ، وأخيرا المؤلفات الحرة المستلهمة من ألحان سيد درويش . وأيا كان الاتجاه والهدف ، يدل كل هذا على تقدير وإعجاب الأرمن بفن سيد درويش

### الهوامش :

١ - تقع جمهورية أرمينيا في الجنوب الغربي لآسيا، شرق تركيا ، ومساحتها الحالية ٢٩,٨٠٠ كم مربع وهي تمثل جزءا صغيرا من أرمينيا التاريخية . تعداد سكانها حوالي ثلاثة ملايين وثلاثمائة ألف نسمة ، وعاصمتها يريفان .

٢ - يوجد الآن حوالي خمسة ملايين أرمني منتشرين في أنحاء مختلفة في العالم .

٣ - د. محمود أحمد الحفنى : سيد درويش ، حياته وأثار عبقرية ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣٩ - ٢٤٦ .

٤ - «شاهاجير» ، جريدة أسبوعية باللغة الأرمنية ، القاهرة ، عدد رقم ٤١٤ ، ٣ فبراير ١٩٧٢ ، ص ٢ ، و«عدد رقم ٤١٨ ، ٢ مارس ١٩٧٢ ، ص ٢ .

تفط الآن بعض من هذه الأسطوانات ذات ٧٨ لفة بدار الكتب المصرية (انظر : فهرس الموسيقى والغناء العربى القديم المسجلة على أسطوانات ، الجزء الأول ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٩٧ ، ١٤٥ - ١٤٨) .

٥ - عن ملخص الكتاب انظر : هاجج أفاكيان : الموسيقى العربية ، رؤية أرمينية ،



الملحق الشهري العربى لجريدة أريف الأرمنية ، القاهرة ، العدد الثامن ، أغسطس ١٩٩٨ ، ص ١٤ - ١٥ .

٦ - انظر ترجمة المقطع الكامل عن سيد درويش في هذا العدد من المجلة .

٧ - انظر ترجمة المقالة في هذا العدد من المجلة .

٨ - ليس من اختصاصنا هنا توضيح مدى فاعلية هذه الأفكار في الاتحاد السوفيتى . نحن نوضح فقط واقع الحياة في مكان وزمان كتابة هذين البحثين ، حتى يتضح مضمونها بصورة أكثر موضوعية .

٩ - عن أصله الأرمنى انظر : عبد الحميد توفيق زكى : أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٢٣٩ ود. محمد رفعت الامام ، الأرمن في مصر ١٨٩٦ - ١٩٦١ ، رسالة دكتوراه بجامعة القاهرة غير منشورة ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٠٨ - ٥٠٩ .

١٠ - د. زين نصار : الموسيقى المصرية المنطوقة ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٨٨ .

١١ - يحفظ أرشيف المدونات الكاملة لغواد الطاهرى بمكتبة دار الأوبرا المصرية ، ويشمل النسخ الكاملة لجميع الموسيقى التصويرية لأفلامه بالإضافة إلى مؤلفاته المتعددة . توجد في ملف فيلم «أميرة حنى أنا» (ملف رقم ٦ - ٢٨) نسخة الأوركسترا (orchestral score) لتوزيع «شهرزاد» مكتوبة بخط يد فؤاد الطاهرى ، وهي مكونة من ثمانى أوراق ، مقياس ٢٤,٧ x ٣٤,٦ سم ، ومدونة بالقلم للرصاص ، مع إضافات بالحبر الجاف الأسود والأحمر . صفحة التتر مكتوبة بالحبر الجاف الأزرق .

١٢ - لم يحدد الطاهرى آلة الإيقاع هذه ، بل ذكر فقط «Batteria» - جاز ، وهي مكتوبة

على مفتاح فا وغير منغمة . ولكن استخدام نغمتين غير منغمتين إحداهما مدونة أسفل المدرج والأخرى أعلاه يوحي بوجود إيقاع الـ «دم - نك» في التماذج الموسيقية التي اخترناها في نهاية هذا المقال ، فقد تركنا هذا الإيقاع دون تدخل منا ، كما دونه المؤلف .

١٣ - عندما توزع الموسيقى العربية إلى آلات غربية بأسلوب الموسيقى المعدلة (tempered) مستغنيا عن ربع الدرجة ، يفقد المقام العربى الأصلى للحن خصائصه الشرقية . فمثلا ، لا يمكن أن نسمى مقام البياتى باسمه الفعلى عندما تصير نغمة السيكا في التوزيع إلى مى بيمول . وحتى المقامات التي يهيا لنا أنها مجردة من ربع درجة مثل النهاوند ، يختلف رتيبها اختلافا ملحوظا عندما يعزفه على الكمان فنان غربي ، فمسافة الثانية الزائدة تحت أصابع العازف العربى المتمكن ، فلما تساوى الدرجة والتصف ، فيزيائيا ، بل تتغير على حسب حركة اللحن واتجاهه . لذا ، من الضروري أن نلجأ في مقالنا هذا إلى التسميات الغربية . وإذا كان بعض التقليديين يفضلون ترك ألحان سيد درويش دون أى تدخل - وهذا من حقهم - فيمكن تبديل كلمة «التوزيع» بعبارات أخرى مثل : «استلهامات من ألحان سيد درويش» أو «مقطوعات مبنية على ألحان سيد درويش» الخ . ويشبه هذا اتجاه عكسيا في الموسيقى العربية ، عندما استخدم فريد الأطرش ، ومحمد عبد الوهاب وغيرهما من الموسيقيين العرب الكبار ألحانا ومقاطع موسيقية غربية كاملة في إبداعاتهم . ورغم ذلك ، لهذه المؤلفات جاذبية خاصة وهدف فني جميل (عن هذا الموضوع الأخير انظر : د. فيكتور سحاب : أثر الغرب في الموسيقى العربية ، بيروت ١٩٩٩) .

يوما واحدا ، وسيد درويش الثلاثينات (ثلاثيناته) . والتميز وخلصه إن أقوى ما في سيد درويش فزاسة الالتقاط يوما واحدا ، وسيد درويش الثلاثينات (ثلاثيناته) . والتميز وخلصه إن أقوى ما في سيد درويش فزاسة الالتقاط



## سيد درويش

# فنان الشرق العربي

مارينا هوفها نيسيان

باحثة موسيقية

من عام ١٩٠٢ وحتى ١٩٠٩ كان يغني في مقاهي الإسكندرية - وهي الأماكن التقليدية للتجمع في الشرق العربي - حيث كان يأتي للاستماع إليه أناس من الطبقة العاملة، وأيضا المفكرون المصريون الذين كان يزداد عددهم ونضجهم بصفة عامة.

في عام ١٨٩٢ ولد بالإسكندرية غلام، كان مكتوبا عليه أن يصبح القوة الدافعة للأمام للتطوير المحترف للموسيقى العربية. منذ كان في السنة السابعة من عمره، كان يرتل القرآن ومؤديا رانعا للموشحات، ذات الألحان العاطفية. وفي عام ١٩٠٠ كان الشاب يدرس في المعهد الديني الذي يرأسه محمد شاكر، كما كان يقرأ القرآن. وأما

هذا المغني سيد درويش أصبح أحد الأعلام لنهضة الفن القومي لشعب مصر، الذين - حسب تعبير الموسيقار الأفريقي المرموق تشن. تشريف - يعيدون لأمتهم الروح المفقودة والتوازن المعنوي، ويدفعون الشعب إلى استيعاب التقدم، مؤكدين في نفس الوقت أن التقدم لن يسبب إطلاقا فقدان الشخصية القومية. إن نهضة الثقافة العربية - التي كان يسميها المستشرق السوفييتي أ. كريمسكي «فترة النهضة» - قد بدأت بمصر في أواخر القرن التاسع عشر، وكان عامل النهضة إيقاظ الوعي الذاتي الحيوي السياسي للشعب المصري، هذا الإيقاظ الذي أخرجه من الخمول الذي دام قرونا بسبب

السيطرة العثمانية. وكذلك لم تكن العلاقات المقامة بين مصر والغرب أقل أهمية من سابقتها، فقد أتاحت الفرصة للمصريين للتعرف على الحضارة الغربية، ونتيجة ذلك نشأت محاوره بين ثقافتين مختلفتين اختلافا كبيرا، وهما ثقافتنا الشرق والغرب. وترتب على ذلك الاهتمام بالفن المسرحي والباليه والفن التشيكلي والفنون التنفيذية - بمعنى أن فروع الإبداع هذه لم تكن مألوفة في الفن القومي المصري حتى ذلك الحين - في البلاد الإفريقية الواقعة على البحر المتوسط. وكان تأثير الثقافة الأوروبية دافعا إلى إعادة تقييم النواحي المعنوية وتجديد التقاليد القديمة للثقافة القومية.

وكانت أغاني أهل البدو على مر القرون وسيلة لتعزيز الكيان الجماعي والشرف، وكأنها صوت الإيمان والأمل. وكان سيد درويش في بداية القرن العشرين متأثرا ومؤديا تلك الأغاني أثناء نشاطه الفني عندما كان يغني في مقهى بالإسكندرية وفي أماكن أخرى. كانت برامجه مكونة من أعمال لمشاهير الملحنين أمثال محمد عثمان، وداود حسني، وأحمد أبو خليل القباني. وفي عام ١٩٠٦ سافر سيد درويش مع إحدى الفرق المسرحية إلى سوريا، حيث غنى هناك أثناء استراحات المسرحيات. وفي دمشق تعرف على المؤلف الموسيقي عثمان الموصلي، وشعر بالألوان البراقة للألحان السورية،

محمد نوح

يجب أن يكون لدينا مدلول عام أو قياس معياري عندما

نتحدث عن الموسيقى وأن

يكون البحث العلمي هو مجاله فمازلنا نفسر سيد

درويش تفسيراً لفظياً ويجب

أن نقيمه في عصره، نريد أن نعرف هذه الفترة بشكل







فافتبس خصائصها المقامية والعاطفية التي تتفق مع الغناء المصري ، وبعد رجوعه إلي مصر شرع في تأليف سلسلته الشهيرة من الموشحات والقطايق .

إن العصر الذي عاش فيه سيد درويش كان مليئا بالأحداث السياسية المترامية . فكان للحرب العالمية الأولى انعكاسها على مصر . وبمناسبة وجود معاهدة بين ألمانيا وتركيا ، أصدرت إنجلترا في عام ١٩١٤ حكما بانفصال مصر عن تركيا وانضمامها إلى الحماية البريطانية . ومن ثم فإن جميع الأحداث العمومية للأمة المصرية خضعت للنظام البيروقراطي الإنجليزي بما فيها الثقافة كلها . ونظرا لأن الأدب والمسرح والصحافة كانت خاضعة للرقابة الشديدة لبريطانيا ، إلا أن الأغنية كانت المجال المستقل الوحيد حيث كان يمكن من خلالها التعبير عن الذات ، وتخفيف وتحريك النفس من هموم قسوة هذه الفترة . وكان سيد درويش

يغنى في تلك السنين ، معبرا عن الأحران العميقة لشعبه . كما يؤكد المؤلف المصري المشهور أنور أحمد ، فإن فنه لم يكن فن السلطات ، ولم يكن هو يطري على الخمر والشهوات ، بل كان يمثل صوت ملايين المصريين ، فهو نبع من صميم شعبه وأصبح صوته المعبر عن أحاسيسه . في فترة الحرب العالمية الأولى ألف سيد درويش كميات كبيرة من الأغاني العاطفية والسياسية الخ . وكان لفنه نبض ثوري ، فهو حقا رائد في تكوين وتطوير المدرسة القومية للموسيقى المصرية .

جميع أعمال سيد درويش أصبحت الحجر الأساسي لجمهورية الموسيقى المحترقة في مصر ، ورمزا لإحياء الخصائص القومية المفقودة أثناء الاحتلال العثماني . عندما تحدثت المؤرخة الموسيقية الأرمنية إيزابيللا يولييان عن العقبات المستمرة لنمو الثقافة العربية ، قالت الآتي : «إن السلطات التركية كانت تزدري الثقافة القومية للشعوب الخاضعة لها ، وكانت تسعى إلى عرقلة نضجها الطبيعي . ونظرا لأن المستوى الفكري والمعنوي للسلطات التركية كان في مستوى أدنى ، فلم تكن قادرة على إعطاء أي شيء للشعب العربي ، ولم تساهم قط في تقدم الثقافة العربية » . وفي هذه الظروف فإن الموسيقى أيضا كانت محاصرة في قصور باشوات الأتراك والمماليك ، ومبتعدة عن المنابع الجماهيرية ، وغير متاحة للجماهير العريضة . وكما نعلم ، عندما تبعد

الأغنية عن الاحتكاك الحي مع الشعب ينتج عنه انفصال بين معاني الكلمة والنغم . إن الأشعار العربية ، التي كان مغزاها غريبا وغير مفهوم بالنسبة للمحتل ، فقدت تدريجيا معانيها الداخلية لتتحول في النهاية إلى ألفاظ متراكمة تتردد وتكرر برتابة طوال الأغنية . وأما اللحن فاجتذب معنى زخرفيا ورنينا فخما . ومنذ خطواته الفنية الأولى ، تمرد سيد درويش ضد ظاهرة إخلاء الأغنية عن شخصيتها . ففي أغانيه اكتسب النص الشعري معنى ومغزى خاصا ، فكان الأسلوب يميل إلى المضمون الحقيقي لا المجازي .

وبعد بعض التعديلات من قبل سيد درويش ، برزت في هذه الأغاني اللغة اللحنية الحميمة الصادقة للحياة اليومية في مصر من الموسيقيين المتجولين والفلاحين والحمالين والحرفيين والبقالين . أنشأ الانسجام الوثيق بين الكلمة والموسيقى ، متحدا مع موضوعات الحياة ، نماذج جديدة للأغنية العربية المعاصرة . وقد أخرجت الروح الديمقراطية لمؤلفات سيد درويش الموسيقى العربية من القصور إلى الشارع ، لتكون ملك الشعب . ومن ثم ، فقد لاقت أغانيه انتشارا واسعا . وإذا كانت الأغنية في مصر حتى ذلك الحين لم تعبر عن شيء سوى الحزن والأسى ، فإن سيد درويش علم قومه تمجيد الوطنية والعمل ، والسخرية من الخداع والظلم . وفي الحقيقة ، فإن النطاق

علمي وهذا لم يحدث حتى الآن . وهنا نريد أن نتفق ، ماذا يعني التطور ؟ هل هو مزج بين الموسيقىات والأشكال ؟ هل هو تطور في الآلات أم بقفزات لا يشعر به أحد هل المفروض أن يتم التطور خطوة خطوة ؟ أم يحدث بقفزات لا يشعر به أحد لسبقه ؟ ومن أين يبدأ التطور ؟ من مبدعه أم من الجمهور ؟



فنان

الشرق العربي

التعبيري لمؤلفات سيد درويش يعتبر متنوع للغاية : فقد أبدع أغاني عاطفية واجتماعية وسياسية ودينية متعددة وأن معظمها مكتوب باستخدام لهجات وألفاظ

متنوعة ، مع انعكاسات لصور وأحوال واقعية للحياة . ومن الأغاني التي لاقت شهرة واسعة في الشرق العربي نذكر منها : «عواطفك أشهر من نار» ، و«الحبيب للهجر مايل» ، و«ياللي قوامك يعجبني» ، و«يوم تركت الحب» الخ . وأثناء الحرب العالمية الأولى لاقت أغنية «سالمه يا سلامة» انتشارا واسعا ، وكانت تعبر عن حنين شخص مصري . كما كانت أغانيه الاجتماعية مشهورة أيضا مثل : «استعجبوا يا فنديه لثر الجاز بروبية» ، و«أنا بابيع الغريال» ، و«يا أمي ليه تبكي علي» الخ . ولأول مرة في تاريخ الأغنية المصرية استبدلت اللغة العربية الفصحى ، التي كانت أقل إدراكا للجماهير العريضة ، باللغة العامية اليومية .

كان سيد درويش ابن البلد ، مشتركا في قدرها التاريخي . فعندما تمردت مصر ضد الاحتلال البريطاني في عام ١٩١٩ ، كان سيد درويش على متاريس هذا الكفاح ولم يكن يناضل ضد الغزاة الأجانب بالسلاح فقط ، بل بأغانيه السياسية المشتعلة . إن ثورة ١٩١٩ غيرت الفن الذي كان يقدمه سيد درويش فجعلته فنا ثوريا . وقد حدثت في الحياة الثقافية المصرية تغيرات هامة ،

فانضمت جميع القوى التقدمية للفن القومي تحت راية الحركة التحررية . وإن الأناشيد الثورية الجديدة لسيد درويش كانت تتمتع

بتعاون وثيق مع مجموعة من الأدباء والمثقفين المعروفين ، مثل نشيد «بلادي بلادي لك حبي وفؤادي» الذي ألف شعره السياسي الشهير مصطفى كامل . وأما نص «انهض يا مصر» ، الذي يعتبر بمثابة «المارشيليز للشعب المصري» ، فينتهي إلى الثوري المخلص سعد زغلول .

ذكرنا سلفا أن سيد درويش قد ألف أنواعا شائعة للأغنية عند العرب أجمعين ، مثل الموشحات والقطايق ، التي تحتل مكانة مهيمنة في فن المؤلف . وهي أغان ذات بناء خاص ، تشمل مقامات وتنغيمات شرقية بارزة جدا . وفيها تغنى الألحان الغنائية العريضة الرقيقة بمصاحبة العود وتؤدي - كما هو الحال في نقاليد الموسيقى الشرقية - بأسلوب الارتجال . والموشحات هي إعادة تقديم الأشعار الكلاسيكية العربية بمزيج من الأغاني ، مشبعة بالإيقاعات المتكررة والخاصة لإنشاء أكثر مرونة وحرية للتأليف الغنائي . والموشحات موقرة في جميع الدول العربية رغم أنها نشأت في الفن الغنائي للموسيقيين المتجولين بالأندلس . والأشكال التقليدية للموشحات والقطايق تعرضت لإعادة تطوير فني معين من قبل سيد

درويش ، ومن أهم مميزات التطوير أنه يعتبر الأول الذي استعمل مبادئ الهارموني الأوروبي في نطاق الموسيقى العربية . واستخدام الأشكال التعددية الصوتية في هذه الموسيقى ذات النسيج أحادي الصوت ، وسع وأثرى وسائلها التعبيرية بدرجة ملحوظة ، وأسهم في التغلب على المعتقدات والتقاليد التي كانت تعترض تقدم الفن القومي . وإن سيد درويش ألف أناشيد الثورية باستخدام الأشكال البوليفونية ، التي كانت مكتوبة للأداء بصوتين (للتينور والباريتون ، أو للوبرانو والألتنو) . وأنه اعتمد على المبادئ البوليفونية في صياغة موسيقاه الدراماتيكية .

في عام ١٩٣٢ ، أثناء مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة ، قدرت التجديدات الموسيقية التي سعى إليها سيد درويش ، وعرف كمؤلف ساهم في تطوير الموسيقى العربية ، وأنه لم يمسح إلى تدمير التراث القديم ومعاصرة اللغة الموسيقية ، بل خلق قيمة فنية مبتكرة وذلك بالاحتفاظ وإعادة صياغة الأساس التقليدي . هذه هي خدمة سيد درويش سواء لشعبه أو للثقافة الموسيقية للعالم أجمع .

«الفن الموفيتي» ، مجلة فنية شهرية

بريفان - أرمينيا ، مارس ١٩٨٤

ص ٥٩ - ٦٢ .

المخرجون المسرحيون هم يريدون مليون جنيه ونصفاً الذين ضيعوا تقديم سيد للملابس والديكورات، بينما درويش علي مسرح صغير، فهناك فارق بين أعمال سيد درويش وبين آل «شو» أو



# سيد درويش

إيزابيل لايبوليان

باحثة موسيقية

السياسية التي كانت تحدث عند تغيير الكسل الروحي الذي دام قرونا أثناء الاحتلال العثماني. وهو لا يتجزأ أيضا عن بداية علاقات واسعة مع الغرب، التي كانت إنجازاته الثقافية مخبئة فترة طويلة عن شعوب الشرق المستعبدة. هذا، الامتناس، لإنجازات الحضارة الأوربية حدث بطينا، ولكن كان دائما موازيا مع إيقاظ الوعي الذاتي الروحي للشعوب، وكفاحها لإعادة إحياء ثقافتها القديمة العظيمة.

إن نهضة الثقافة القومية تعيد للأمة روحها، والتوازن المعنوي، دافعة إلى استيعاب التقدم، ضامنة في نفس الوقت أن التقدم لن يسبب إطلاقا فقدان الشخصية القومية، (١). هذه الكلمات للموسيقار الأفريقي تشن. تشريف كأنه يدخلنا في المناخ المشتعل للفكر الإبداعي للفنانين المعاصرين في آسيا وأفريقيا. وفي عالم استكشافاتهم وارتياحاتهم وفي اقتناعهم القوي لمستقبل نهضة الثقافة.

إن تكوين الفن الحترف المصري المعاصر لا يتجزأ عن الانفعالات

القومي. فأصبح القرن العشرين للشعب المصري كفاحا متواصلا من أجل الاستقلال سياسياً وروحياً. وقد قام نضال من أجل نهضة الصياغات الكلاسيكية في الأدب والفن متماشيا مع النضال من أجل الإنبيات الذاتي للقوم. وقد ظهر في جميع مجالات الحياة الفنية الاهتمام بالتراث الثرى للشعب، والاستناد على تقاليده العفوية وعلى المنابع القديمة للفن الغنائى الأصيل. وفي نفس الوقت حدثت عملية امتصاص لأنواع الثقافة العالمية التي كانت في الماضى خارج رؤية شعوب العالم العربى.

إن الأدب والمسرح - وهما يعبرتان عن احتياجات العصر قبل أشكال فنية أخرى - قد عبرا عن تغيرات أساسية في

خمس معاهد موسيقية عسكرية في الدولة. وسرعان ما بدأت أوركسترات آلات النفخ في عزف موسيقى غير مألوقة في ميادين وحدائق القاهرة والإسكندرية.

وقد صارت الفرق الموسيقية المكونة من أعداد غير كبيرة تؤدى بانتظام مؤلفات لكلاسيكيين أجانب، وافتتاح مسرح الأوبرا بالقاهرة في عام ١٨٧١، والموسم المسرحية الممتازة باشتراك أفضل المؤيدين الأوروبيين، والذهاب للدراسة في الخارج والالتقاء مع فناني الغرب المرموقين، كل هذا أعطى غذاء للتأمل والعمل.

وقد نتج عن التخلص من الرعاية الروحية لتركيا تحول جذري في سيكولوجية شعوب الشرق العربى، والذي عمل على انطلاق الوعي الذاتي

وقد بدأ أول احتكاك من هذا النوع من الثقافة الأوروبية في الفترة الحديثة من تاريخ العرب في القرن الثامن عشر، عندما أتيحت الفرصة للقاء العرب مع الفن الفرنسى الذى هز أفكار وقلوب الشعوب العربية التى مالت إلى كل ما هو رومانسى راق وجميل.

وأما الموجة التالية من الإحتكاك التى بدأت بعد حملة نابليون، تتعلق بفترة حكم محمد على، الذى حفز بكل الطرق علاقات مصر مع أوروبا. فتغيرت بسرعة صورة المدن الكبرى، وتغيرت أيضا الحياة الموسيقية. وقد أسندعى أساتذة إيطاليين وفرنسيين في العشرينات من القرن التاسع عشر، ليصبحوا أول المدرسين الأجانب في

يجب ألا يتاجروا به وبأعماله.

يكون لدينا سيد درويش وحتى يكلمنا الشيخ سيد

عن سيد درويش وأن الأوان لأن يكلمنا هو حتى

طريقة عبقرية في التفكير، لقد شعبنا من سماع الكلام



## سيد درويش

الحياة الفنية في مصر . وتطور المسرح بكثافة وهو نوع أكثر جماهيرية وديمقراطية قادر أن يمد الشعب بأفكار قومية واجتماعية قوية . ومن الطبيعي أن تطرح في هذه

الفترة مسألة خلق فن مسرحي قومي كغاية رئيسية .

وقد بدأت معظم الفرق المحترفة وشبه المحترفة في العشرينات وبداية الثلاثينات تعبر - على خشبة المسرح - عن موضوعات وطنية وقومية جلية ، وعاطفة تؤكد استقلال الشعب .

وكل ما سبق ذكره أصبح واضحاً في أعمال الفنان القومي الموهوب، ومؤسس المدرسة المصرية الحديثة سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) . وقد شكلت الرؤية الفنية لسيد درويش من خلال محيط متحمس من الشخصيات المسرحية والأدبية (أمثال محمود نيمور، بزم الشونسي، توفيق الحكيم، نجيب الريحاني، عزيز عبد)، وكذا ظروف إعادة إحياء الاهتمام براء الثقافة القومية .

إن اسم سيد درويش مرتبط بعرض مضمون واضح وتطور أنواع جديدة في الفن العربي المحترف وخاصة في الموسيقى المسرحية . ميراث المؤلف ضخم: العديد من الأغاني، ومقطوعات للثخت، وموسيقى لعشرين عرض مسرحي، وأيضاً فالسات ومارشات ومقطوعات من أوبرا لم يحمها بعنوان «كليب بانرا ومارك أنطوان» .

وقد ظهرت الخطوط الديمقراطية لمؤلفات سيد درويش بوضوح في أغانيه، في موضوعاته المتنوعة فقدم المؤلف في أعماله التيمات الاجتماعية والوطنية . وتحولت بعض أغانيه مثل

«قوم يا مصري مصر دايماً بتناديك» ، و «بلادي بلادي» إلى أناشيد ثورية مميزة . وعلى حسب التعبير الحى لتوفيق الحكيم ، فإن أغاني سيد

درويش «يسرى في الناس كالنار في الهشيم» (٢) . والمغزى الجوهرى في أغانيه الذى اكتسبه النص الشعري ، لم يكن مجرداً كما كان سابقاً ، بل مرتبطاً بالمعاصرة .

سعى سيد درويش في جميع أعماله الغنائية إلى ترجمة دقيقة للنص الشعري إلى الموسيقى، مؤكداً على تعبيراته الشمولية . كما استمع بانتباه إلى ألحان الموسيقيين والشعراء المتجولين، والكادحين البسطاء من الفلاحين والشيالين وعمال المدن الكبرى . ولم ينظر ممثلو المدارس التقليدية إلى أعمال الموسيقار الشاب بعين ودود . فتعدّل مضمون وألحان الفن الغنائى العربى اعتبره «الفقهاء» المتخطفسون من الموسيقيين أنه ليس إلا أسلوب بديهى .

وجعل الفن الموسيقى المحترف فن جماهيرى ، واللجوء إلى موضوعات مقتبسة من حياة الشعب العامل ، واستخراج الفن «من القصور إلى الشوارع» يعتبر مبدئياً ظاهرة جديدة وتقدمية في تاريخ الموسيقى المصرية .

ضمنت الألحان البارزة لأغاني سيد درويش ، القرية إلى المنابع القومية ، وحبوية واستقامة كلماتها، واتجاهها القومى شعبية واسعة للمؤلف فى العديد من دول الشرق العربى . ونظراً للاختراق العميق لبعض الأغاني العاطفية مثل «الحلوة دى قامت تعجن» ، و «طلعت يا محلاً نورها» ، و «زورونى كل سنة مرة» ، للروح الشعبى ، فقد

تقيّلت تماماً كأغان شعبية . كان الفن المدنى فى ذلك الحين يحتاج بلا شك إلى صياغات أكثر سعة عن الأغاني أو المقطوعات الآلية . فأصبح «الأوبريت» - بمعنى أدق مسرحية موسيقية - النوع المفضل لسيد درويش ، فعمل فيه بشوة كبيرة .

ألف سيد درويش جزءاً هاماً من الأعمال المسرحية بالاشتراك مع الشخصيات المسرحية البارزة فى مصر . فتعاون مع فرقة الممثل المشهور إسكندر فرح ، ومع الفنان والمطرب والملحن المعروف سلامة حجازى ، الذى لقب بـ «كاروزو الشرق» ، وكذلك مع المطربة والممثلة البارزة منيرة المهدية .

تنعكس القومية العربية الكاملة فى العالم المتعدد الجوانب للموسيقى المسرحية لسيد درويش انعكاساً مذهلاً . وبالطبع فإن خاصية أعمال سيد درويش يحددها اللحن ، الذى امتص العديد من معايير موسيقى الشرق الأدنى (ومن هنا كانت الشعبية الواسعة لمؤلفاته) . وعند أول نظرة ، استخدم فى البناء الدرامى لمسرحياته وسائل أنواع الموسيقى المسرحية الأوروبية ، مثل الأريا والمجموعات والكورال، مخصصاً للأوركسترا دوراً أساسياً . وكل هذا كان فى إطار الصياغة القومية .

دون السعى إلى الاستخدام الواسع للوسائل البوليفونية، فإن سيد درويش تعامل مع الكورال بأسلوب جديد، مدعماً دوره التفعال، فاستخدم اثنين، وأحياناً ثلاث كورالات (أو مجموعات كورالية) على أساس مبدأ الغناء اللجائوى (anti- phonic) الذى له جذوره فى أعماق الفن الشعبى . فيخلق هذا قوة، وفى بعض الأماكن موسيقى متعددة التركيب . وكثيراً ما يثرى المؤلف نسيج الكورال

سمعتها تلك شحنة من التعبير تغنى عن الكلمات . وتشعرنا بأنها وحدها هي التى تستجيب لما فى القلب لقد أعجبت بكثير من الموسيقي المنضمة لمؤلفين كبار عبروا عن عصورهم عبر التاريخ ولكنى تأكدت على مر السنين ... أنه ليس كموسيقى

عبدالرحمن الشرقاوي الحق أن لموسيقى سيد درويش هذه الخاصة العربية دائماً . أنها من بين كل ألوان الموسيقى التى

سيد درويش ، ما يحمل تعبيرنا النهائي الكامل عما نشعر به ... وفى سنة ١٩٤٦ عندما بطشت حكومة إسماعيل صدقي بالذين



بإدخال الأوستينيات أو يلجأ إلى الوسائل التعددية الإيقاعية اللذين هما أيضا قريبان للفن القومي. وقد أدخل المؤلف في أعماله الثنائيات بصفة



خاصة، ساعيا إلى استخدام المجموعات الغنائية في عروضه. وذلك ليس فقط بسبب كثرة الموضوعات العاطفية (وليس بسبب صعوبة الأداء الجماعي، حيث العرب يغنون يتغنيم رائع الإنفاق)، بل أيضا بسبب الخصائص التأليفية للصياغات القومية. وإن ثنائيات سيد درويش قد ظهر فيها أيضا مبدأ الغناء التجاوبي، كأنها أعادت إحياء خصائص الثنائيات الموسيقية الشعرية للقرون الوسطى. وليس من الصعب اكتشاف صياغة مماثلة في الفن الغنائي الشعبي. الصفات الموسيقية للشخصيات في مؤلفات سيد درويش تختلف جذريا عن مثيلاتها عند الأوروبيين. ولم يقدم سيد درويش الآريا بمفهومها الأوروبي، فهي أقرب هنا إلى الغناء الدوبيشي (couplet)، ومكونة في أغلب الأحيان من شرائع غنائية آتية كاملة تتفاعل بمبدأ التنوع النغمي الحر للحن الرئيسي (قريب لطريقة الارتجال الشرقي).

لم تكن الأوركسترا عند العرب العنصر الموسيقي الأساسي في العروض وذلك حتى عصرنا هذا. فدور الأوركسترا ينحصر دائما على المصاحبة البسيطة للحركة المسرحية (كما في تقاليد الفن القومي). وقد اعتمد سيد درويش على التخت التقليدي، ودعمه ببعض الآلات الأوروبية، فغير هذا افعالية الأوركسترا الشرقية، فيما بعد عزز تركيبا غير كبيرا للأوركسترا السيمفوني، لكي ينتج عنه «تحفيف»

لوني للآلات الشعبية. ولسيد درويش كثير من التراث المسرحي لبعض منه أهمية مؤقتة وانتقالية. وأحد هذه الأسباب يرجع إلى قلة عدد الفرق المحترفة التي كانت تعمل في العشرينيات والثلاثينيات، وعدم تعزيزها بالخصائص الموسيقية الشرقية التقليدية من ناحية ارتجال الموسيقى المدونة.

وهناك ثلاثة أعمال لسيد درويش تعتبر أكثر كمالا ولم تفقد قيمتها الفنية وهي: «البروكة» (La Mascotte) مقتبسة من المسرحية الفرنسية (٣)، «شهر زاد» التي لها شعبية في العالم العربي أجمع، وأخيرا «العشرة الطيبة» وهي مبنية على مسرحية محمد تيمور بنفس العنوان. هذه الأعمال تتيح الفرصة للحكم على الجوانب القوية وكذا الضعيفة للحياة المسرحية في ذلك الوقت.

ورغم المميزات الواضحة في موسيقى «البروكة»، فإن مصيرها المسرحي لم يستمر طويلا. ومن المحتمل أن تكييف المسرحيات الأوروبية بالواقع العربي لم يكن متناسقا بالقدر الكافي. ولذلك لم يتم العرض التالي لهذا العمل إلا في الستينيات.

وفي عام ١٩٤٣ - أي بعد وفاة سيد درويش - صارت إعادة عرض أحد أعماله المشهورة «شهر زاد» حادثة هامة في الحياة الفنية المصرية. فإن حكايات «ألف ليلة وليلة»، بخيالها المتألق وحكمتها الشعبية، تسير في لحم ودم كل عربي. ولذلك من المعناد الاهتمام بالعروض ذات الموضوعات التقليدية والموسيقى الشعبية. وكانت «شهر زاد» تشتمل على إنجازات موسيقية ومسرحية مؤكدة (على سبيل المثال ختام الفصل

الأول). ومنها تجنب استخدام «اليونيسون» (unison) المعناد في بعض المقاطع الحيوية والمتحمسة للمجموعات. وأما الاستخدام المعتدل والمدروس لخصائص الفن الغربي غير المؤلف لدى الموسيقى العربية مع دمجها مع الألحان القومية الواضحة كل هذا وسع بلا شك الإمكانيات التعبيرية للأشكال المسرحية. ولكن بعض الأخطاء الدرامية، وعدم تساوي القيمة الفنية في جميع حلقاتها، وبالذات عدم كفاية مستوى الأداء ظهرت أثناء العرض. لذلك لم تستمر «شهر زاد» على المسرح طويلا.

أما «العشرة الطيبة»، فتاريخها المسرحي كان مختلفا. فبوجه عام فإن هذا العمل يختلف إيجابيا عن الاثنتين السابقتين بموضوعها الاجتماعي الحاد (رغم أنها موسيقيا تقيم بدرجة أقل). وقد وجه مؤلف النص محمد تيمور في مسرحيته هذه نقدا لمجتمع المعاصر (٤) الذي أدى - أثناء عرضها الأول - إلى هجوم عنيف ضده. ومع هذا، ورغم كل العقبات، تم تجديدها دوريا، وحتى يومنا هذا لم تفقد قيمتها الفكرية. وعرضت «العشرة الطيبة» في مصر ثلاث مرات: أعوام ١٩٢٠، و١٩٤٧، و١٩٥٩. وقد أدخل زكي طليمات الذي أخرج آخر عرض «العشرة الطيبة» بعض التعديلات لتحسين طابعها الأساسي. وهي تمس أساسا المشاهد الشعبية الضخمة حيث قدم لأول مرة الكورال الخليط في المسرحيات الموسيقية. وأدخل المخرج أيضا بعض مشاهد الرقص، التي نشطت العرض بدون شك ولكن تواجدت أيضا في هذا العرض عدم كفاية السيطرة المسرحية.

وحيث كل شيء في الأغلال حتي التسمات، في تلك الأيام من يوليه سنة ١٩٤٦، لم أجد في وحدة الزلزلة ما يغمر القلب ويملا النفس

فجر الوطن الجديد من الأتم نفسه وراء الأسوار، حيث لم تكن نري غير رفعة واحدة من السماء، رفعة واحدة لا تتغير،

المصحف والمجلات التي تعارضها... وسجنت عشرات من المثقفين والعمال والطلاب... هؤلاء الذين كانوا يصوغون

يعارضون مشروع صدقي بيغن واصطنعت قضية الشيوعية الكبرى... وحث كل التنظيمات الكبرى الديمقراطية والوطنية وأغلقت



## سيد درويش

من الواضح أن الإمكانيات المتكاملة للـ «قراءة» الحقيقية للتراث المسرحي لسيد درويش قد ظهرت فقط في أيامنا هذه، وذلك نتيجة لوجود كوادر الممثلين والمغنيين المحترفين

التي حققت أبحاثاً مشوقة في مجال أنواع المسرحيات القومية، وأيضاً بسبب مجهودات الحكومة المصرية في مساندة الفن الوطني.

وانعكست الرؤى التقدمية لسيد درويش سواء في سعيه إلى استيعاب بعض الأنواع الموسيقية لغرب أوروبا على أرض الوطن، أو في اتساع إمكانات الموسيقى العربية، وذلك بالتغلب على العادات القديمة التي كانت تعرق المسيرة التقدمية للموسيقى.

تشهد أعمال سيد درويش للآلات المختلفة المرتبطة بالحياة الاجتماعية المحيطة به عن اتساع الاهتمامات الإبداعية، مثل المارشات، والفلسات، ومنها فالس والنبل، الذي اكتسب شهرة كبيرة. وأخيراً أوبرا «كليو بانرا ومارك أنطوان» التي - للأسف - لم يتممها.

وقد لجأ سيد درويش إلى موضوعات كانت قد ألهمت الفنانين على مر القرون. فالشخصيات المتعددة الجوانب والجنابة للملك المصريين الأسطوريين، والطقوس الفخمة للحياة البلاطية، ووفرة الأحداث الجماهيرية، كشفت إمكانيات واسعة أمام مؤلفي الموسيقى. ونظراً لأن سيد درويش هو أول من أتجه إلى هذا النوع الجديد في الموسيقى العربية، فلم ينظر إليها من زاوية الصراع النفسي والدرامس المعقد لتلك النيمات. فكان اختيار موضوع تاريخي بطولي سابقاً لأوانه قليلاً، فالموسيقى المصرية تسير

حتى الآن في طريق امتصاص الصيغة العاطفية للأوبرات الأوروبية.

مهدت الموسيقى المسرحية الطريق لسيد درويش لمباشرة تأليف

عمل عصيب مثل الأوبرا. ولم تكن مصادفة أنه استخدم في أوبرا «كليو بانرا ومارك أنطوان» بعض مقتطفات من «شهر زاد» هذه المسرحية الرومانسية التي تحتك بها الأوبرا في مواقع شتى.

وبينما كان سيد درويش يحاول تطوير الأنواع الموسيقية الأوروبية على أرض مصر (سواء المسرحية الضخمة أو الأنواع الصغيرة)، فقد أعطى في نفس الوقت أهمية كبيرة للتعاقد في الفن.

فاهتم بالصياغات التقليدية للموسيقى العربية، وخاصة الموشحات، وكثيراً ما اتجه إلى الألحان القديمة التي تتواجد عند البدويين، وألف مقطوعات للفرق الموسيقية العربية وفرق أخرى. ومعروف أن سيد درويش كان يفكر جدياً لتحسين الأوركسترا الشرقية، وذلك بقوة طنينها وإثراء إمكانياتها اللونية. أبدى سيد درويش اهتماماً عميقاً بأعمال الشعوب العربية الشقيقة وخاصة أفريقيا الشمالية، حيث يتدفق فيها بغزارة الشغلايد الأندلسية. وكثيراً ما استخدم سيد درويش في فنه الحاناً من سوريا والسودان، وثيمات فارسية التي تقترب من الفن المصري بطابعها العاطفي وتركيبها المقامي. وقد يكون ذلك هو السبب في أن موسيقاه لقت صدى واسعاً في كثير من دول الشرق الأدنى.

إن نشاط سيد درويش انقطع مبكراً على نحو غير متوقع ولم يتمكن من تحقيق العديد من خططه ومشروعاته،

ولكن أهمية أعماله للتطور المقبل للفن وخاصة لنمو الموسيقى في مصر، يفوق أي تقدير. وقد كان سيد درويش مرشداً للمؤلفين المصريين المعاصرين. إن الاتجاه الجماهيري لثقافته، والأساس القومي العميق لأعماله، واستخدامه أنواع جديدة للموسيقى المصرية، ومحاولة إحياء بعض الأنواع المتحجرة للفن الوطني، كل ذلك يعتبر المبادئ التي أصبحت بالحق المنبر الفكري للموسيقيين التقدميين في مصر (٥).

«ملاحم الموسيقى العربية» موسكو، ١٩٧٧، ص ١٤٥ - ١٥٢.

### هوامش

- ١ - «موسيقى شعوب آسيا وأفريقيا»، الطبعة الثانية، موسكو، ١٩٧٣، ص ١٢ (باللغة الروسية).
- ٢ - مجلة «الجاد» القاهرة، رقم ١، ١٩٥٩، ص ٣١ (باللغة العربية).
- ٣ - الخطوات الأولى في تكوين المسرح القومي المصري كانت إعادة صياغة العروض الأوروبية على المقامات العربية، مقحماً بالأغاني والرقصات القومية.
- ٤ - اللجوء إلى موضوعات ذات مضمون هجائي حاد تميز أيضاً المسرح المصري اليوم.
- ٥ - جدير بالذكر أنه تكونت في عام ١٩٤٦ في مصر جمعية أصدقاء سيد درويش.

إحساساً بوحدة الكون وبأنى لست وحيداً في زلزلة، غير أنغام سيد درويش في الوحدة وفي السكون في الصمت وعندما يحتم الأمل... في وطني وخارج الحدود... لا شيء مثل سيد درويش يمكن أن يبدد الإحساس بالوحشة، ويقي في النفس شعوراً قوياً بأن الحياة جميلة علي الرغم من كل شيء وبأننا لسنا وحدنا، وبأن الأيام الرائعة تلوح في الأفق... كالنسيم!





سینا سر حیاتہ



الصورة من عرض مسرحية العشرة العظيمة التي قدمتها عام ١٩٨٢





# العشرة الطيبة

اقتباس

محمد تيمور

تلحين

سيد درويش

إخراج

زكى طليمات

أ. د. ايزيس فتح الله

ذاك، أما الموضوع فأساسه خرافتي، تجري أحداثه في عصر المماليك، ويتضمن السخرية والنقد لأجتماعات الوالي بمجلس وزرائه، عندما يقدم كل وزير تقريراً عن سير العمل،

تقوم الفكرة الأساسية للرواية على النقد الاجتماعي والأخلاقي في المجتمع، مع استخدام التورية والرمزية في التعبير، بما يتناسب مع الظروف السياسية لمصر حين



## العشرة الطيبة

الجميع: اتلم سيف الدين على  
اللى له

وانلمت نزهة على اللى لها  
سيف: والله زمان يا مهلبية  
نزهة: من قلبى لقلبك دورية  
سيف: وحشتنى عيونها العلية  
نزهة: وحشتنى رموشه البصلية  
الجميع: أهو ذا الماجور وادى  
الشالية

فرموط اتجوز بلطية  
سيف: الليلة الحنة يا عنية  
الجميع: وبكرة تكون الصباحية.  
وتظهر فى معنى تلك الكلمات  
مشاعر مجتمعة، نذكر منها فعل  
القدر، حين جمع الله بين الحبيبين  
رغم أوامر الوالى الصارمة ورغم  
رفض الجميع لهذا الزواج.  
- كذلك يظهر شعور الدهشة على  
الحبيبين عند التلاقى بالمصادفة،  
ثم يظهر الشعور بالسعادة لهذا  
التلاقى الذى سينتهى بالزواج  
السعيد، وتحقيق الأحلام السابقة.  
- واللحن من مقام الحجاز مع  
الختام بالهزام على درجة ال (سى)  
ويضم ٧٧ مازورة والميزان ثنائى  
بسيط.

- تبدأ العبارة الأولى من  
م. (١: ٤) مع الكلمات (هو بعينه  
ويمناخير) تغنيها (نزهة) ويلاحظ  
في نهايتها التأكيد على درجة  
الأساسى (رى- دوكاه)، وتعبر  
فيها عن أن الشخص المائل أمامها  
هو (سيف) حبيبها وهى واثقة من  
ذلك ويتمثل فى استقرار اللحن على  
درجة الأساسى للمقام الملحن منه  
العمل.  
- تغنى (نزهة) نفس اللحن

مقام الحجاز، مع الختام بالهزام  
المصور على درجة الأربع (سى).  
وفى هذا اللحن يدور النص  
حول الأمير (سيف الدين) ابن  
الوالى الذى أجبر على الزواج من  
(جلبهار) ابنة الوالى، التى اختفت  
منذ زمن بعيد، وعاشت قروية  
ساذجة تحب ابن بلدها (سيف)  
وكانت تكتئب فى غربتها (نزهة).  
تعرض زوجة الوالى على هذا  
الزواج، كما تعرض (جلبهار)،  
ولكن الوالى يصر على تنفيذ أوامره  
دون مناقشة، فتنوعد (جلبهار)  
هذا الخطيب عند حضوره.

يعلق الوالى على هذا الزواج،  
ويحضر الأمير (سيف الدين)،  
وسرعان ما تكتشف (جلبهار) عند  
إلقائه التحية، أنه حبيبها (سيف)  
الذى صاحبها إلى السراية،  
ويتبادلان الحوار فى هذا الديالوج  
مع رد المجموعة، بهذا النص:

نزهة: هو بعينه ويمناخير  
هو بوشه ويشقانيه  
هو اللى أنا بالى فيه م الأول  
ما لحقتش أبص فى وجناته  
وسمنت النص بغمزاته

سيف: صواميل رجليه ساينة  
منى  
نزهة: وأنا عصافير جلبى  
بنغنى  
سيف: سبحانه ما أحلى تعديله  
ما فيش كده لما يعدلها

نذكر على سبيل المثال:  
إصدار قرار بحبس المتهمين  
قبل محاكمتهم.

ومن شخصيات الرواية التى  
تمثل الشعب المصرى (حزنبل)  
الثائر على قرارات رئيسه المملوك  
التركى، رغم التظاهر بالطاعة له.  
وعندما أمر هذا الرئيس  
(حزنبل) بقتل زوجاته الخمسة،  
تظاهر بالطاعة ولكنه احتفظ بهن  
أحياء.

ومن الشخصيات الهامة (حسن  
عزنوس) خادم الوالى المخادع  
المطيع ظاهرياً والذى يسخر منه  
فى الحقيقة، والذى أمره الوالى  
بإعدام خمسة رجال، هو الآخر  
عصى أوامر الوالى وأبقى على  
حياة الرجال الخمسة.

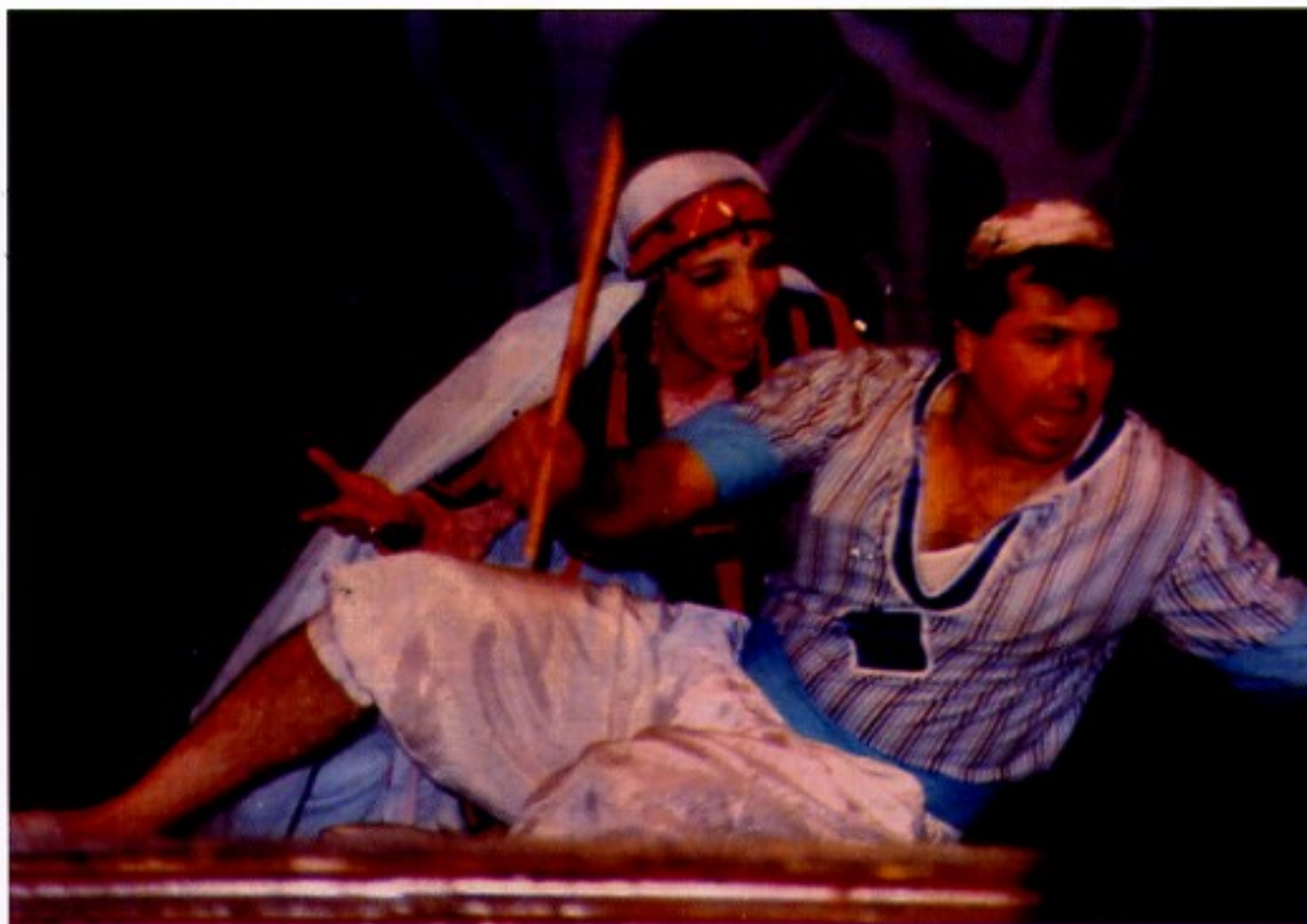
ويرمز المؤلف بهؤلاء الزوجات  
الخمسة والرجال الخمسة (العشرة  
الطيبة)، للشعب المصرى المغلوب  
على أمره عند صدور أى أحكام  
تعسفية ضده.

وبالرغم من ذلك، فإنه لا يزال  
هناك بعض المخلصين من أبناء  
الشعب، وقد ظهر موقفهم حين  
إعلان عدم قتل هؤلاء العشرة.

واختتمت الرواية بزواج جماعى  
لهؤلاء العشرة، مما يدل على  
ضرورة الحياة وانتصار الحق لأبناء  
الشعب.

وتضم رواية (العشرة الطيبة)  
حوالى ستة عشر لحناً منها اللحن  
العاشر، وفق ترتيب الألحان، بعنوان  
(هو بعينه ويمناخير)، وقام  
بتمثيله (سيد درويش، حياة  
صبرى) مع المجموعة، وهو من







## العشرة الطيبة

السابق من م. (٨:٥) مع الكلمات (هو بوشه وبشغاتيره)، ويعنى زيادة تأكيدها من باقى ملامح وجه (سيف).

- تستمر (نزهة) مع الكلمات (هو اللي أنا بالي فيه م الأول). من م. (١٢:٩)، حيث تسترجع الماضي، مع تأكيد اللحن على درجة الأساسى (رى-دوكاه).

- تستطرد نزهة فى التعبير عن سعادتها الحقيقية لرؤية حبيبها مع الكلمات (مالحقتش أبص فى وجناته/ وسمعت النص بغمزاته) من م. (١٢:١٣)، وأيضا لايزال اللحن مستقرا فى نفس المقام ونفس النهاية فى كلا الشطرين السابقين.

- يرد عليها (سيف) من م (٢٥:٢١) وهو لا يكاد يصدق نفسه لهذه المفاجأة السعيدة مع الكلمات (صواميل رجليه سايبه منى)، ولايزال اللحن فى نفس المقام واستقرار النهاية.

- تزد (نزهة) معبرة عن فرحتها بهذا اللقاء من م. (٢٩:٢٥) مع الكلمات (وأنا عصافير جلى بتغنى) واللحن فى نفس المقام، والاستقرار على الدرجة الرابعة للمقام (صول - نوا)، مع ظهور العلاقة الإيقاعية، التى عبر بها (سيد درويش) عن سرعة نبض قلبها من شدة الفرحه ويلاحظ مرور درجة ص بىكار من (درجة بوسيك) فى لحن هذه العبارة، فيصنفى عليه شئ من الرقة والأنوثة.

- يبدأ (سيف) بعد استقرار

- ترد عليه (نزهة) بالكلمات (من جلى لجلبك دورية)، من م. (٥٣:٥٠) فى نفس المسار اللحنى الأصلي مع الاستقرار على درجة (فا - حجاز)

- ينطلق (سيف) بالتعبير عن شوقه مع الكلمات (وحشنى عيونها العسلية) من م. (٥٧:٥٤) مع الجنس العربى (راست على النوا)

- ترد نزهة بالكلمات (وحشنى رموشه البصلية) من م. (٦١:٥٨) بنفس اللحن السابق لها (من جلى.... الخ).

- ترد المجموعة بالكلمات (أهو دا الماجور وادى الشاليه/ قزموط اتجوز بلطية)، من م. (٦٦:٦٢) واللحن تقريبا متكرر على نغمة واحدة (صول - نوا)، ويكرر مرتين، وفى هذا التكرار تأكيد على الواقع المضى والتمنى بالخير.

- دافع (سيف) عن الأخبار السعيدة معلنا بالكلمات (الليلة الحنة يا عنية)، من م. (٧٣:٦٦)، مع لحن (راست النوا) البراق.

- وتكمل المجموعة هذه النهاية السعيدة وتحقيق الآمال بإعلان الكلمات (ويكره نكون الصباحية)، من م. (٧٧:٧٣) مع الاستقرار بالهزم على درجة (سى - أوج).

- وهكذا نرى كيف تعامل سيد درويش مع الحجاز العجمى الذى بنى عليه لحن لهذا العمل، ثم انتقل من فرعه إلى حجاز الأويج، راست النوا، وذلك عند ذكر كلمات سبحانه ما أحلى تعديله، ثم الاستقرار النهائى للعمل بالهزام على درجة (سى-أوج) وأيضا نرى كيف

الموقف بالاتجاه إلى الله سبحانه بالشكر الجزيل، مع الكلمات (سبحانه ما أحلى تعديله مفيش كده لما يعدلها) وذلك من ٢- (٢٩: ٢٧) ويبدأ لحن هذه الكلمات بالنغم العربى الأصيل (الراست) فيلمس درجة (س - أوج) مستقرا بجنس الراست على درجة النوا، وذلك فى العبارة الأولى من النص، ثم يرجع إلى المقام الأساسى فى العبارة الثانية من النص، مع الاستقرار على الدرجة الثالثة للمقام (فا - حجاز) مع ملاحظة ظهور درجة (فا - جهاركااه) كحلية قبل الاستقرار.

- تبدأ المجموعة مع الكلمات (اتلم سيف الدين على اللى له / واتلمت نزهة على اللى لها)، وذلك من م. (٤٥:٣٧)، حيث شاركت الحبيبين فرحتها بالتلاقى ولتزال اللحن فى نفس المقام مع لمس درجة جهاركااه فى نهاية اللحن - وهذا إن دل على شئ فهو محاولة من الملحن لإبراز رقة المسار الملحن عند النهاية فى لحن المرأة أكثر من الرجل، وبعد أن يتم تماك الأعصاب واستقرار الموقف، يبدأ (سيف) مع الكلمات (والله زمان يا مهلبية) (يذكر الماضى السعيد)، من م. (٤٩:٤٦) موضحا اللحن العربى (الراست)، مع الاستقرار بجنس (الراست على النوا).









تعامل مع العلاقات (العارض) في ترقية نهاية اللحن في غناء (نزهة)، وكيف تعامل مع تكرار نغمة واحدة لعدة موازير عند تأكيد المجموعة للواقع مع ملاحظة زخرفة اللحن وتكرار بعض المقاطع للتعبير عن الفرح مع الكلمات (الليلة الحنة...) وكان سيف يرقص وهو يغنى، كما نلاحظ الرباط مع الموسيقى الذي يدل على تأخير النبر، وبه يمثل سيد درويش تأخير ونقل الحركة مع الكلمات (صواميل رجليه مايبية منى) .

- وأخيرا وليس آخرا يدل هذا العمل في تصور الباحثين على صدق تعبير الملحن عن كل كلمة وكل موقف . وهذا عمل واحد من أعمال كثيرة ، تدل على ما كان لهذا الفنان من رؤية تعبيرية واضحة، لا يختلف فيها رأيان .

- وأتمنى أن يتبنى المتخصصون هذا الاتجاه بالاهتمام بتحليل أعمال سيد درويش والاستفادة من مدرسته المعبرة المجددة فهناك الكثير من الأعمال والألحان التي تنتظر أن تمتد إليها أيادي الباحثين الجادين في مجال التخصص .



# العشرة الطيبة

---



موسيقاها تملأ أرواحنا  
إحساساً عميقاً بمصريتنا

---

من مقال: **ف**ؤاد دوارنة





المصطنع والتقائها بالزوجات  
الخمسة اللاتي لم يمتن فتصرخ  
منشدة في قوة ..

العبودية ما خلص زمانها .  
وادی الحرية حيئون أوأنا  
ثم يأتي بعد ذلك اللحن  
الصاخب الذي يدخل به العشرة مع  
عرنوس ومطلعه الذي يفكر كثيراً  
إحنا العجر واننو الحكام .

وواضح بعد هذا أنى مدين بهذا  
الفهم الجديد ، للإخراج الجديد  
الرائع الذي قدم به زكى طليمات  
الأوبريت لألحان

سيد درويش  
الصادقة التعبير  
وكم كان بودى أن  
أتحدث بتفصيل  
أكثر عن هاتين  
الناحيتين الهامتين  
في الأوبريت علي

أننى يكفينى أن أقرر في صدق  
وإيمان أن زكى طليمات أثبت أنه  
مازال أستاذاً كبيراً نستطيع أن نفخر  
بمواهبه ونعتز بها .

والحان سيد درويش التي ألفها  
منذ ما يقرب من أربعين سنة  
مازالت قادرة علي أن تملأ أرواحنا  
بالحب والجد والإحساس العميق  
بمصريتنا .. وإنه لمن المخلج حقاً  
ألا يقوى أحد من موسيقينا المثقفين  
حتى اليوم علي متابعة هذا الطريق  
الأصيل الذي شقه سيد درويش  
وسط الصخور . ■

الحديث عن العشرة الطيبة  
لا يجوز أن يغفل أفضال كل  
من بديع خيرى الذي نظم أغانيها  
وتجاوب بكلماته مع أغراض  
المؤلف وآمال الملحن ، والمرحوم  
نجيب الريحاني الذي ضحى بجزء  
كبير من ثروته وراحته في سبيل  
تقديمها للجمهور في عرضها الأول  
، ثم عزيز عبد الذي أخرجها في  
إطار من فنه القادر الممتاز ..  
وكبار الممثلين والمطربين الذين  
اشتركوا بأدوار

البطولة فيها ..

علي أنه من  
الخير كذلك أن  
نقرر أن العشرة  
الطيبة ، رغم  
جمالها ، ليست أكبر  
أعمال محمد تيمور

فله مؤلفات قصصية ومسرحية  
أنصح منها بكثير كما أنها لا تضم  
أروع ألحان سيد درويش ، فكثيرون  
من الدارسين لفنه يفضلون عليها  
ألحان الباروكة وشهرزاد .

والزواج الختامى الذي انتهت به  
الأوبريت بين هؤلاء العشرة خير  
رمز للحياة والانتصار للذين يتنبأ  
بهما المؤلف للشعب .

ويؤيد هذا الفهم عدة شواهد في  
المسرحية أولها عنوانها نفسه ..  
وثانيها هذه الصرخة المدوية التي  
تطلقها ست الدار في ختام الفصل  
الثالث عقب يقظتها من موتها

## موسيقاها تملأ أرواحنا إحساساً عميقاً بمصريتنا









على مسرح

الماجستيك

# شهو زاد

محمد علي حماد



يعرف القراء رواية، شهو زاد، التي أخرجتها فرقة المرحوم الشيخ سيد درويش من سنتين مضت وأعاد مسرح حليقة الأزيكية بنمطيتها هذا الموسم إحياء للذكرى ملحنها وجري القدر الساهر أن تخرجها أيضا فرقة علي أقدي الكسار في الأسبوع الماضي تحت اسم، الأميرة الهندية،، ذهبنا لمشاهدة هذه الأميرة الهندية، فما هي الإدقائق حتى أخذنا الوجوم ورحنا نتساءل قري أية رواية هندية التي نشاهدها وهل يمكن أن تتشابه روايتان في العالم إلى هذا الحد أشخاص الرواية ومراكزهم في القصة، والمشاهد المتتابعة وسير الموضوع، والأنشطة ومعاني الألحان ومواضعها، وتضارب الشخصيات وارتباط بعضها ببعض، كل شيء أخذ يعود بنا إلى، شهو زاد، ونحن تكاد ننسى حواسنا ونأمل أن تستيقظ من هذا الحلم، ومضت دقائق أخرى تشبه غيرها فأصبح الشك يقينا لا لبس فيه ولا غموض فما، الأميرة الهندية، إلا، شهو زاد، خلعوا عنها ثوبها التستري المزركش وألبسوها بدلا منه ثوبا هنديا يشق عما تجتبه.

الصورة: تصوير من مسرحية شهو زاد، وهي من إعداد محمد علي حماد، فرقة المرحوم سيد درويش







## شهو زاد

على مسرح المايجيك

انتزع من «شهو زاد» كل ما أعجبك فيها من مهارة في الاقتباس وتضارب في الشخصيات وسلاسة في الألحان وجلال في الموسيقى فإذا أتيت أمام «الأميرة الهندية» ، ولو أردنا أن نعقد مقارنة بسيطة بين الروايتين لاستطاع الجمهور بسهولة أن يفرق بين عمل أبطال يجاهد كل منهم فيما أعد له بطبيعته من قدرة واستعداد وبين عابثين يعبثون . ومع ذلك لنعقد المقارنة . فما أظن القوم إلا تعمدوها . اشترك في إخراج «شهو زاد» عزيز أفندي عيّد وهو الذي اقتبسها عن الأصل الفرنسي ومحمود أفندي بيرم الذي وضع ألحانها ثم المرحوم الشيخ سيد الذي وضع موسيقاها . أما المقتبس ، فقد أبدى مهارة غير قليلة في عملة شهد له بها الجميع وقد بدل في شخصياتها قليلاً فجعل منها الشامي والتركي والمصري واستطاع أن يوجد من اختلاف هذه الشخصيات في لهجاتها وعاداتها جواً فكها يلذ الجمهور المصري ويرضيه . ولم ينس أن يضيف إلى القصة بعض الملح

المستظرفة التي تبعث في النفوس غير قليل من الانتسراح ودون تبذل أو إسفاف وكان في كل هذا موفقاً . أما محمود أفندي بيرم الذي عهد إليه وضع ألحان الرواية فلعل هذه كانت المرة الأولى التي يعهد إليه مثل هذا العمل . ومن الغريب أن يأتيها بهذه الألحان القوية المتدفقة في سلاسة عذبة وبهذه المعاني الزاخرة في كلمات ساذجة يتخيل الإنسان من أول وهلة أن محاكاتها سهلة هينة فإذا جشم نفسه هذا العناء رجع وقد أقر بعجزه ، وهذا هو السهل الممتنع . وليرم أفندي في الرواية قطع هي آية في الروعة والجمال ولو اتسعت لي هذه الصفحات لنقلت إليك ألحانه كلياً دون أن أنتقى منها أو أسمح لنفسى بالتفضيل بينها لكنني أذكرك ببعضها فمنها لحن الافتتاح الذي يبدأ بهذه المقطوعة التي ينشدها الجند :

اليوم يومك يا جنود  
ما تجعليش للروح ثمن  
يوم المدافع والبارود  
مالكيش غيره في الزمن  
عار على الجند الجمود  
إلا إذا لفه الكفن  
ومنه  
على السماء خلوا الهجوم  
إن كانت الاعداء النجوم  
وزلزلوا الأرض إذا

جارت على الأرض الخصوم  
ومن ألحان بيرم أفندي في الرواية أيضاً اللحنان الخالدان «أنا المصري - أنا لا ألام» وقد أبدى في كل منهما مهارة خليقة بالإعجاب ففي الأول تلمس فخر المصري الذي يشيد بكرم عنصره وطيب محتده وفي الثاني ترى تفاني المحب وحرارة المشتعل

غراما فكل هذا في رقة وبلاغة لفظية - فهو يدفع إلى ذهك أقوى المعاني وأروعها في أجزل الكلمات وأسلسها . وما تريد من الشاعر المسرحي أكثر من ذلك ، ولا تنسى لهذا الشاب أيضاً لحن ختام الفصل الثالث .

فهو الأول في مثل هذا النوع من الروايات وسيظل يذكرنا بوضعه ولكن لنصل إلى ختام الرواية كي ننقل فقرة صغيرة من اللحن الأخير هي المقطوعة التي كان ينشدها الشيخ سيد نفسه وهي :

أنا إن سألت دموعي  
ولأهبت نار ضلوعي  
كل ده طالب رجوعي  
تأني للير الجميل  
طول ما نهر النيل بيجري  
أنا لا أنذل عمري  
وإن حكمت أي مصري

تحكمي على المستحيل  
وكما ظهرت مقدرة بيرم أفندي من ألحان الفرديات أو الديالوجات ظهرت في ألحان الفرق المنشدة (الكورس) بحيث يشترك في الإنشاد كثير من أفراد الفرقة ويتنقل الحديث بينهم على نغم الموسيقى . ومثل هذه المواقف تستدعي عناية كبرى واستعداداً خاصاً ولدينا اللحن الختامي في الفصلين الأول والأخير يدل في دلالة واضحة على قوة هذا الشاب وتشبعه بالروح المسرحية .

بقي لدينا الملحن - المرحوم الشيخ سيد وقد حدثنا القراء عنه هذا الموسم مراراً عديدة وأفضنا في شرح موسيقاه بمناسبة كثيرة وتكلمنا على الأخص عن ألحانه في شهو زاد وما أظننا بعد ذلك في حاجة إلى تكرار ما قيل، غير أننا نريد أنه لا يصح فهل نطلب من







## شهو زاد

على مسرح الماجستيك

الآخر الألمان الأصلية وترجمها من الفرنسية إلى العربية دون أن يحاول فيها شيئاً جديداً ، بل حافظ في ألمان المجموعة على الحركة

في أصلها من تنقل الحديث بين أفراد الفرقة فجاءت مطابقة تماماً للألمان الأولى في أغراضها ومعانيها ارتباطاً بسياق القصة ولم يتكلف عناء في ذلك اللهم إلا عناء الترجمة من لغة سلسلة عذبة ومن ألفاظ منتقاة إلى لغة ركيكة خالية من كل جمال في أسلوب التأدية وإلى ألفاظ مبتذلة لها وقع سييء على الأذن التي تنفر منها ، فإذا نحن بين عمل محمود أفندي بيرم وبديع أفندي كان هذا الأخير بالنسبة لأول كالمطالب المبتدئ

بالنسبة إلى الأستاذ الجليل . على أن بديع أفندي ظلم نفسه فهو ليس بالزجال الذي يصلح لمثل هذه الروايات ولكننا نعترف له بكفاءته في وضع ألمان صغيرة غير عميقة المعنى على لسان فئات من طبقات الشعب . كما كان يسمع في روايات كشكش بك القديمة أمثال «إش» و«قولو له» و«رن» وغيرها، وإلى هنا تقف مقدرة الرجل .

بقي لدينا الشيخ زكريا أحمد وإذا كنا قد استبحنا لأنفسنا أن نقارن بين الاقتباس والألمان فأظن أنه لا

## شهو زاد .. ظاهرة فنية مباركة

إبراهيم رمزي

ليس بدعاً أن يتكلم الإنسان عن الأوبرا والغناء والملاهي في هذه الأيام التي اشتدت فيها أزمات الأدمغة وأرهفت فيها الأذهان بأعاجيب التذليل المنطقي والتضليل الخطابي من صبية هذا الزمن فقد أرتج على النفوس حتى لا تكاد تعي الحديث مدلولاً ولا تستطيع أن ترد زيفاً لكثرة ما تتليه تلك الحاجات من الأباطيل الجسرة على خلط المنطق بالهراء .

من أجل ذلك لم أتردد ولو من قبيل الترويح عن النفوس- أن أكتب لا فناً نظراً للفضلاء إلى ظاهرة مباركة من ظواهر الترفق الفني في مصر أخشى عليها عادة الأعمال كزهرة الصحراء لا تراها العين ولا ينشقها معطر وهي لو عزقت ونقلت إلى نربة صالحة لمألت ما حولها بهجة ورونقاً تلك هي القدرة الموسيقية البادية في رواية (شهو زاد) التي يمثلها الموسيقار المبدع الشيخ سيد درويش لست من المحيدين أسلوب الرواية ولا موضوعها بل تمثيلها وإن كان فيه شيء طيب ترناح إليه النفس ولا أتكلم عن الأسرار الجميلة المتقنة والمناظر التمثيلية التي تدل على عناية مدير الفرقة وإدراكه سراً من أكبر أسرار قصور التمثيل في مصر وإنما الإعجاب كل الإعجاب بما قدمه وأبداه الأستاذ الملحن من القدرة على تطبيق اللحن على

جوق

الشيخ سيد درويش وعمر وصفي  
يمثل رواية (العبرة) لأول مرة  
كوميديا مصرية تأليف الأستاذ محمود مراد  
مساء الخميس ١ ديسمبر الساعة ٩ ونصف  
والجمعة ٢ ديسمبر الساعة ٦ ونصف (ماتينية)  
بدار التمثيل العربي  
ورواية (شهو زاد) من يوم الجمعة مساء

جريدة المنير ١ ديسمبر ١٩٢١  
وتكرر في ٢ منه

أول إعلان عن المسرحية



فى دور قائد الجيوش ومحمد أفندى  
سعيد فى دور الكاهن وقد قلت لك  
أن تفانين الشخصيتين اقتضبتا  
وأصبحتا لا أهمية لهما مع أنهما  
فى شهو زاد بطلا الرواية ومحورها  
الأول.

جريدة البلاغ

الأحد ٢٤ أبريل ١٩٢٧

حدود فنه .  
وكان حامد أفندى مرسى فى  
دور الأمير الساذج ولست أدري  
لماذا لا يصنعون له فى رواياتهم  
أكثر من لحنين أو ثلاثة ولا أظنهم  
يصدون علينا بسماع بطل  
الماجستيك الفرد الذى يعد بحق فى  
مقدمة المسرحيين .  
وكانت السيدة رتبية رشدى فى  
دور (الأميرة الهندية) ولست أجد  
بدأ من إطرء ملابسها التى تكلفتها  
غالياً .  
وكان عبد الحميد أفندى زكى

يصح أن نتكلم عن الشيخ زكريا  
والشيخ سيد درويش فى سياق واحد .  
كان على أفندى النكسة فى  
حزن أو زعيلة إذا شئت ولولا موافقة  
الحكاية عند جمهوره لسقطت القصة  
، وقد افترحت عليه وهو ينشئ تلك  
المقاطع أن ينشئها بنغمة المحايد لا  
الموافق لكنه استقل بها دون مبرر،  
وإنى لألوم على أفندى الكسار على  
رضائه بإخراج هذه الوثيقة ومع  
ذلك فقد استطاع فى بعض المشاهد  
أن يرغمنا على الضحك بخفته  
ورشاقتة بما فيه من المهارة فى

لعلية القوم من المصرية - وقد ابتدأت  
حياتها اليوم حقاً - من وراء هذا الحضور  
معاون على رواجها وانتشارها وترقيتها -  
نحن أمة فى حيرة من أمرنا بعدما دخل  
علينا من أسباب المدنية العربية الحديثة فلا  
نحن قادرون على إحياء ما كان لنا من  
وسائل اللهو القومى البرئ فى المنازل  
وكانت فنون الغناء والإنشاد والموسيقى  
يوماً متقدة بالغة ولا نحن نعرف كيف  
ننقل عن الإفرنج أسلوب لهوهم لقصور  
خاص فى طبيعة النفوس وطرق تربيتها  
وحرمان الغالبية من الذوق الفنى .  
ومن ثم كانت طبقات الأمة التى  
تعرف لنفسها كرامة محرومة من الملاهى  
وهى ضرورية للأبدان ضرورية للعقول .  
أفلا يجدر بأهل هذه الطبقات  
المحرومة أن يتناولوا هذه الظاهرة الغنائية  
الموسيقية النابغة بالمعاصرة والتشجيع  
وتأليف الجماعات والشركات لتأسيس هذا  
الأمر ونشره حتى تستقر الأوبرا المصرية  
على حال تناسب ترقى الأمة وحتى يكون  
لهم ذلك الملهى الكريم الذى تشتهيه  
النفوس من زمان بعيد ؟  
هذا أمر جدير بالتفكير السريع والعمل  
الجدى



إذا وجدوا شيئاً صالحاً كهذا عمدوا إليه  
فأجروا عليه عمليات الانتخاب حتى يتقوه  
من شوائبه كما يفعل الزراع المستحدثون  
للصوف الجيدة من الزروع وفى موضوعنا  
يجب أن يتناولوا ما وصل إليه الأستاذ  
الملحن ويجردوه من ملابساته التى ظهرت  
بها رواية (شهو زاد) ويزرعوه فى وسط  
أصلح من ذلك الوسط الروائى بأن يجعلوه  
فى الروايات الجدية السليمة من المآخذ  
البريئة من مظاهر العوج الخلقى حتى يتيسر

القول ومعناه وتصويره مقتضيات الكلام  
فى نصريف الأصوات وهو أمر لم يسبقه  
إليه سابق فى الموسيقى .

والواقع أن هذه ظاهرة عظيمة يجب  
على من يرى التمثيل وملاهى العقول  
السامية عنصراً من عناصر حياة الأمم  
أن لا يغفلها لئلا تموت بالإهمال كما قلنا  
وهيئات أن يلهض مثلها فى زمن قريب .  
جدير بالذين يرقبون أحوال الأمة فى  
ترقيتها أن يرقبوا كل شئ ينبع فيها حتى

جريدة الأخبار - ٦ يونيو ١٩٢١



# شهرزاد



من مقال

عبد القادر حميدة

رسوم الفنان

سيف وانلى

كان سيد درويش قد اعترك  
بخبايا المسرح الغنائى في  
فرق جورج أبيض، ونجيب  
الريحاني، والكسار، وأولاد  
عكاشة.

فقرر أن ينشئ لنفسه  
فرقة خاصة.

وكان أول عمل مسرحي

لفرقته الخاصة أوبريت

شهرزاد، وهي إحدى

أوبريتات تعبر عن قمة سيد

درويش الموسيقية.

والأخريان، الباروكة

والعشرة الطيبة.

وأوبريت شهرزاد اقتبسها

عزيز عيد عن نص فرنسي.

نظم أغانيها يبرم التونسي

بعد عودته من المنفى.

وقام سيد درويش بدور

الجندي المصري (زعبله)

غناء وتمثيلًا..

ساحته وتمنح المسرح ذلك الإيهام  
بساعته حين تتقاطر حشود الجنود  
والحاشية من بين الأعمدة آخذة  
تشكيلاتها المعبرة عن البعد النفسي  
للموقف في اتساق بشري وإيقاعي  
مساوئ للتعبير الموسيقي المنتزع من  
داخل الشخصية المؤداة على المسرح.

\*\*\*

كان سيد درويش حين يقدم على تلحين  
مسرحية يقرأها قراءة قاهرة.

يتقمص أدوارها دورا دورا، ويدخل في  
شخصياتها شخصية شخصية، وينفعل  
لكل منها بالتعبير الموسيقي الذي يبرزها  
بصدق فنان ثم يعيش مره أخرى في  
مواقف المسرحية يمثل كل حركة من

العمق في مسرح سيد درويش  
أقل بكثير من العمق المتاح  
لمسرح الأوبرا الذي أقيم خصيصا لتقديم  
هذا اللون المسرحي الغنائي. ومع ذلك  
استطاع المخرج أن يجعل من ضيق  
المسرح عالما فسيحا استطاع أن يوهنا -  
وقد بذل جهنا ذكيا في استغلال العمق  
المتاح لا العمق المطلوب - أننا أمام  
ساحة قصر الملكة شهرزاد هذه الملكة  
المفتونة بجيشها وبفسها.

.. البناء الشامخ يسلم إلى طابقه الأول  
سلمان على هيئة علامة الهزيمة وساحة  
القصر محدودة من الجانبين بأعمدة  
سامقة، تمنح القصر هذه المهابة التي  
يحبس بها الجنود حين يتجمعون في









حركاتها في المسرح.  
ينتزع ما يناسبها من  
اللحن ثم يعيش مع  
كلمات الأغنية كلمة  
كلمة يزينها بالصدق  
والنغم حتى يستقيم له  
اللحن.

... إن سيد درويش في  
هذا العرض من عام  
١٩٦٩ يحتفظ بموقع  
البذور التي تمنح كل هذا  
الطرح على خشبة  
المسرح وفي وجدان  
الجمهور.

...

الألوان التي اختارها  
الفنان السكندري  
العالمي سيف وانلي  
لأزياء هذه المسرحية  
والتي صممها أيضاً تبدو  
للوهلة الأولى متناقضة  
لكنك ما تلبث سريعاً أن  
تحس القصد من هذا  
التناقض أن الألوان  
المضطربة تعبر عن  
الطقس النفسي  
المضطرب في بلاد  
الملكة شهرزاد.

التضاد في الألوان  
ورخصها أدبي التي  
التعبير عن نفسية  
الشخصيات .  
والتصادمات الذاتية  
بينها. ■







# البروكية

## في التياترو أوبرا كوميك!

أندراوس حنا







كان الشيخ سلامة حجازي رحمه الله مقرباً ثم انقلاب مغنياً وماتاً مهشلاً ومغنياً ومقرباً. وتكن الرجل لم يسف قط ولا تزال لغة أغانيه موجودة متفنية. إلا أنه من البلية أن يعتمد الناس على طريقته في الغناء فيخفشون منها تلك الترجمات الجميلة التي كانت صفة سوته وحده ويقولون عنها أوبرا كوميتا وغرب من هذا أن تكون اللغة التي يحسون فيها ترجمات الشيخ سلامة لغة مرذولة لا تصلح إلا لتفريش القرد.



المكان والزمان. وفي الموسيقى  
عن ذلك كله عوض إذا جاءت  
مجودة جميلة. فإذا إنقلبت طنطنة  
وجلبة مشنوعة فماذا تكون؟  
ونحن لا نطمع أن تكون لنا  
موسيقى جميلة والحياة حولنا على  
هذا القبح وهذا الجمود إذ كانت

أفندي وصفي ومحمود أفندي  
رضا.  
وكل قيمة الأوبرا الأفرنجية في  
الموسيقى فهي وحدها الغاية التي  
يخضع لها التمثيل. وهي التي  
لأجلها يضحي بالفكرة والتجويد  
الكتابي وقيود الترتيب وحدود

شهدنا أمس شيئاً سموه  
(البروكة) في ثياترو دار  
التمثيل العربي أما اللغة فعامية  
ترجمة لرواية اسمها (لا سكوت)  
والغناء أو التلحين أو ترجيعات  
المواويل فللشيخ سيد درويش.  
والتمثيل للممثلين القديرين عمر





الإنسان بين هؤلاء المساكين رجالاً فضلاء محكوماً عليهم بالموت لأنهم يعيشون في عصر ميت. إن عمر أفندي وصفي ومحمود أفندي رضا رجلان جديران بأن يكونا فخر أمة على وجه الأرض فانظر ماذا يكون منهما عندنا !!!

من المسترزقين في ثياب السخرية والبهلوان وفي أفواههم لغة الماويل وفي أصواتهم ترجيعات المختئين وهم بعد هذا كله يقولون عن أنفسهم أهل فن .. نعم أهل فن على طريقة الكدرية والنهريج. وليس أوجع للقلب من أن يجد

الفنون ترجمة صادقة للحياة ولكن أما أن لنا أن نشهد الفجر بعد هذه الرقدة التي أشبهت الأبد هل فينا حياة قوية تعلن عن نفسها بواسطة الفنون. خذ مجلسك في ثياترو كما فعلنا أمس فتوقن أننا في عصر الموت الذي لا يبعث وراءه. جماعة







وبعد فهل لأجل  
كريم نبيل سيد أن يؤدي  
عن هذه البلاد جزية  
الإحساس والشعور  
القومي. هل له أن يتألم  
لمصيبة ملايين من  
خلق الله خرس عجرة  
مضاعف إن رجلاً  
فاضلاً يقيم داراً  
للموسيقى والتمثيل إنما  
هو يؤرخ هذا الجيل كله  
باسمه ويلحقه به  
ويجعل بعضاً من  
ميراثه.

نعم. إن لنا في  
الفنون الخلود، وإلا من  
ذا يستطيع أن يحدثنا  
عن الملايين التي  
قذفتها الأرحام إلى هذا  
الوجود. طواها العدم ولا  
نعلم عنها إلا أنها  
عاشت أو قيل أنها  
عاشت، وما أكبر  
المصيبة أن يمشي  
الإنسان إلى الفناء  
ويجزي في أثره العدم  
والنسيان.  
الفنون أيها الناس ..  
■ الفنون.

جريدة الأهرام  
٢٨ نوفمبر ١٩٢١











# «بروكة» سيد درويش

## تحتاج إلى «باروكة»

من مقال  
أحمد عبد الحميد

من بين ثلاث وثلاثين مسرحية غنائية لحنها عبقرى موسيقانا القومية. سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) تعتبر العشرة العظيمة، وشهرزاد والبروكة مثلثه الذهبى. فلم تزل ألحانها تبهرنا. ومازلنا نشمخ بها بين مؤلفى الأوبرات العالمية.. رغم الاختلاف فى النوع والتراكيب البنائية الموسيقية لكنها لا تقل عنها عظيمة ثم فى النهاية هي، نحن، تراثنا وإبداعنا ووجدانا وأنغامنا..

ومن بين أكثر من مائة أوبرا وأوبريت ومسرحية غنائية، أبدعت فى العشرينات - العصر الذهبى للمسرح الغنائى - لم يبق لجماهير اليوم والغد، إلا خمسة أعمال فقط، هي التي يعاد تقديمها.. المثلث الذهبى لسيد درويش بالإضافة إلى، يوم القيامة، لتركيا أحمد و ليلة من ألف ليلة، لأحمد صدقي، وهناك أوبريت سادسة تحاول أن ترى النور منذ أكثر من نصف قرن بلا طائل.. وهي، عزيزة ويونس، لتركيا أحمد أيضا.

ورغم أن، البروكة، أو، الباروكة، تمثل آخر ما وصل إليه الشيخ سيد درويش من تطور فني وتقني.. إلا أنها - على ما يبدو - أقلها حظا فى التقديم وفى النجاح.. ومنذ أن قدمت لأول مرة عام ٢٢ من خلال فرقة سيد درويش، ثم أعادتها فرقة أولاد عكاشة، عام ٣٧ لم تقدم ثانية إلا بعد هاجب ٣٤ سنة من خلال المسرح الغنائى عام ٦١ ثم حاليا من خلال الفرقة الغنائية الاستعراضية.. أي بعد ٣٦ سنة أخرى.



## «بروكة» سيد درويش تحتاج إلى «باروكة»

إذا كانت «شهرزاد» تتميز بالحنان الوطنية الحماسية مثل «اليوم يومك يا جنود» و«أنا المصري» و«دقت طبول الحرب» و«أحسن جيوش في الأمم جيوشنا».. فإن «الباروكة» تتميز بالحنان المرح الرشيقة، كما تتميز بقوة التعبير وصدق التصوير، والحكمة الموسيقية المسرحية، مما حدا بموسيقار الأجيال عبدالوهاب إلى تسجيل لحن «الشیطان» (ثاني ألحان الأوبريت) للإذاعة بصوته.. فضلا عن الشيخ

سيد درويش في «البروكة» بالأخص اهتم بالإيقاعات الراقصة (الفالس) لمضاعفة المتعة البصرية بالاستعراضات.. أي اهتم بالعين إلى جانب «الأذن» وهو لم يفعل من قبل. كذلك جاءت المعالجة الدرامية الهزلية وبالفكاهة اللفظية، أي شحنها بمسببات الكوميديا

ومفجرات الضحك.. أي أننا في «البروكة» أمام كوميديا شعبية موسيقية غنائية راقصة.. من الدرجة الأولى.

واسم الأوبريت مشتق من «البركة» أو ما يجلب السعادة والخير.. ترجمتها عن الفرنسية (الاسم الأصلي المرأة المبروكة) محمود مراد مؤسس المسرح المدرسي (قبل زكي طليمات) الذي أدخل أيضا التعليم الموسيقى بمدارسنا عام ١٩٢٤.. وقد احتفظ مترجمها محمود مراد، ومنتجها سيد درويش، ومؤلف أغانيها الممثل عبدالعزيز أحمد بالبيئة



الأوروبية وبالأسماء الأجنبية والسبب وجيه وتاريخي وصحى.. هي أنها تسخر من النظام الملكي، وتقدم «الملك» في أوضاع كاريكاتورية، مضحكة ومزوية (جبان - كذاب - يؤمن بالخرافة - بعد هزيمة جيوشه تخفى وابنته في زى الشحاتين).. وبالتالي كان من المستحيل عام ٢٢ في ظل السلطان فؤاد (الملك فؤاد فيما بعد) أن تقدم الأوبريت ممصرة وفي بيئة مصرية، وأن تجري أحداثها في الريف المصري، وإلا كان مصير سيد درويش «النفي» من البلاد كما فعل الملك فؤاد فيما بعد مع بيرم

التونسي، وكما فعل الخديو إسماعيل من قبل مع يعقوب صنوع.

لكن.. بقيام ثورة يوليو ٥٢ (المجيدة) وسقوط الملك والمكية سقط السبب المنطقي والتاريخي للاحتفاظ بالبيئة وبالأسماء الأجنبية وكان من الضروري «التمصير» الكامل، خاصة وأن المعتقد الشعبي في مصر يتقبل فكرة المسرحية (الإنسان المبروك) .. «وش السعد» وقدم السعد الخ، بالإضافة إلى موسيقاها وألحانها الشرقية مما يتعارض

جذريا مع البيئة الغربية - الأوروبية، علاوة على ذلك أن «باروكة ٩٧» يلعب بطولتها التمثيلية حمدي أحمد (صاحب المزرعة روكو) ولهجته ريفية من طين مصر وأنه مع بطل المسرحية الثاني جمال إسماعيل يتباريان في إضافة قفشات وفكاهات لفظية مصرية صحيحة، فلماذا في ٩٧، وقد تقدمنا كثيرا في فن الكتابة للمسرح

يقع المعد علاء عبدالنعم.. في مثل هذه الإخطاء الجوهرية.. وهل كان الأمر يحتاج إلى دراما تورج في قاعة صلاح جاهين كما حدث في العشرة الطيبة من قبل؟!

إننا لا نقدم «البروكة» كل سنة ولا كل خمس سنوات أو حتى عشرة ولكننا نقدمها - كما رأينا - كل ثلاثين سنة مرة.. أي من الصعب تدارك الأخطاء..

إن مجموعة «شباب المسرح الغنائي» التي نذرت نفسها لمهمة إحياء التراث وتقديم أوبريتات عصرية جديدة.. والتي تضم مخرج









العرض أشرف النعماني وقائد الأوركسترا عطية محمود ومصمم الديكور محمود سامي وآخرين .. والتي سبق أن قدمت لنا بالهناجر أوبريت «يوم القيامة» منذ عامين.. حقق إنجازا هائلا من خلال هذا العمل، يتمثل في : توفير الأصوات الفردية ذات الوجود المشع والنجومية .. مثل الفنان محمد ثروت الذي لولا حماسه للعمل ومساندته لجماعة «شباب المسرح الغنائي» ما رأى العمل النور وكذا الاكتشاف الهائل الذي تمته موهبة مها البدرى .. الغنائية

والتمثيلية في عمل مسرحي، الغناء الحي .. الذي كان قد اختفى من مسارحنا بما فيها عروض الفرقة الغنائية الاستعراضية .. وكان المغنون يعتمدون على تلعب الشفاف فاما يعرف «بالبلى باك» .. عاد من جديد في «البروكة».. تكوين أوركسترا متكامل ومدرّب وكذا كورال مدرّب. التحقيق الفني لألحان الأوبريت واستكمال الأجزاء المفقودة من المعالجة الدرامية الأولى التي قام بها محمود مراد والعودة للأصل الأجنبي.

لكن هناك عيبان جوهريان أساءا للتجربة وأضعفا من مستواها الفني وقوتا علينا فرصة نادرة نفوز فيها بـ «باروكة» نتنفس هواء العصر وتلاقى مع روح ولغة وعلوم وتقنيات «التسعينات» الموسيقية والغنائية والدرامية خاصة وأن البروكة - كما رأينا - مؤهلة تماما لتتويج القرن العشرين بأرق أوبريت مصرية .. لكن على مايبدو فإن «بروكة سيد درويش» في حاجة إلى «باروكة» مثل «بيتينا» بطة العرض لتجلب لها الحظ. ■





هَكَذَا بِرُونَهُ لَلَّوْ



# رجل مسكون بالموسيقى



## الموسيقى كحياة أخرى

تتنوع مواد الملف ما بين التحقيق، والحوار، والخبر، والتصريح .. نبدأها بسرد موجز عن حياته وإنتاجاته فنه كما هي مدونه عبر شاشة الإنترنت في الموقع الخاص بأعلام الموسيقى والغناء في الوطن العربي، ومن خلال تحقيق صحفي يطرح سؤالاً جوهرياً مؤداه: هل يمكن إعادة تراث سيد درويش الآن؟.. الإجابات متنوعة.. نجد من يتحمس لهذا الطرح، ونجد من يرفضه ولكل أسبابه، ولكن منتجى شرائط الكاسيت الكبار لهم رأى مثير في هذه القضية ربما خالف كثيراً آراء المخرجين والنقاد؟!

وداخل هذا الملف نخصص جزءاً مهماً للحوارات والتي نحاول أن نستخلص عبرها أثر سيد درويش الكامن والمعلن في موسيقى هذا الجيل، ونختتم هذه الحوارات بقضية أو لنقل قضايا يثيرها حسن سيد درويش عن أبيه.. ولا ننسى أن نعقب هذه الحوارات بمقارنة ربما تكون ظالمة إلي حد كبير - نترك الرأى

بعشق الوطن يغنى له ، يثور من أجله، يرمى باغنياته كالقذائف المدوية، ينخرط في صفوف الجماهير، كل الرصاصات التي أرادت قتله قتلته الأغنيات، قالوا همجي، متمرد، طوفان من الموسيقى، مزواج، يتعاطى المخدرات، مات مسموماً، لا مقتولاً، قتله الإنجليز، قتله غرامه، قتلته النساء..... ثلاثة عقود من الزمن عاشها سيد درويش بالطول وبالعرض، بالفن وبالشهرة، ثلاثة عقود مازالت تشغل بحيواتها الثرية والمتعددة الجوانب الكثيرين، فبالرغم من مرور ما يقارب ثمانين عاماً على وفاته إلا أن هناك الكثير من الأغاني التي لم تحل حول حياته وفنه، الكثير من الألحان، الأغنيات، المقالات، العلاقات التي لم تكتشف بعد وتحتاج إلى جهد خاص لإبرازها، إنها دائماً سمة العباقرة أن يشغلونا في حياتهم وكذلك بعد وفاتهم كل هذه السنوات الطويلة.. بين أيدينا ملفاً صحفياً نحاول من خلاله تفجير بعض الأغاني التي أحاطت بحياة وفن هذا الرجل،

حيوات كثيرة تلك التي عاشها، حيوات يملأها بالصخب، الموسيقى، النساء، الثورة، الشائعات، الحب، الألغاز.... أحياناً نجدها حياة يحياها شيخ معمم يرتدى الجبة والقفطان ويهوى الموسيقى، وأحياناً أخرى نجدها حياة أهم ما يميزها السهر والغناء والنساء لشاب وسيم لم يتجاوز العقد الثالث من العمر، يرتدى أفخر أنواع البدلات، وأحياناً ثلاثة نجدها حياة يحياها صعلوك متمرد يدور في الشوارع ويجلس على المقاهي، ويخالط جميع طوائف الشعب بحبهم وحبونه، يأخذ منهم فنه ويغنى لهم كلماتهم، إنه يدخل لهم في عقور دارهم ليضعهم داخل أغنياته، مرة تجده يكتب الأزجال، ومرة أخرى تجده يلحنها، وثالثة تجده يغنيها، ورابعة تجده يكتب مقالات عن الموسيقى، ومرات تجده منغمساً بكليته في الحب.. يسهر، يتعذب، يشقى، يشكو، فتخرج شكواه علي هيئة أغنية جميلة، يحب الناس والأماكن والأشياء ويظل مسكوناً

وألحان روايات الريحاني  
الاستعراضية وضعت في  
أواخر الحرب العالمية

من حياة الأم، حينما تدور  
عجلة الزمن دوراناً يشعر به  
الأحياء.. فالطقاطيق

د. حسين فوزي  
عاش سيد درويش و ألف  
ألحانه في تلك اللحظة النادرة



د. حسين فوزي



## مايسترو مسيرة التطوير

إلى عامة الشعب ، حيث دفء الحارة المصرية ، حيث يخرج الإبداع من قلب المعاناة ، لذلك كان سيد درويش شديد الصدق فيما يقدمه ، لذلك صدقه الناس وتفاعلو معه .

قبل إجراء سلسلة التحقيقات والتقارير الصحفية كنت أظن ببني وبين نفسي أن أعمال سيد درويش دخلت في نفق مظلم وأن الناس لم تعد تتذكر أغلب أعماله ولكنني وجدت نفسي أمام مجموعة من الناس سواء من البسطاء أو المتخصصين لديهم الكثير عن سيد درويش وأعترف أن هناك بعض الأعمال لم أكن أتذكرها والبعض الآخر كنت أجهله ، وإذا بهؤلاء البسطاء يضيفون إلى ما هو أهم ، في تلك الأثناء فقط أيقنت أن سيد درويش ظل وسيظل فنان الشعب ، فكم من الأعمال التي خرجت بعد سيد درويش من عشرات الفنانين وانتهت وذهبت إلى النفق المظلم قبل أن يرحل أصحابها عن الدنيا ، والسبب بسيط أن سيد خرج من قلب المعاناة أما هؤلاء أشباه الفنانين فلم يعانون ولكنهم ادعوا الفن .

سيد درويش يحتاج إلى مجلدات للكتابة عنه ومهما كانت السطور لن تكفي ونفى بحق هذا الفنان . ■

أمجد مصطفى

يظل سيد درويش محور اهتمام أهل الفن على مدار السنين ، لكونه مايسترو مسيرة التطوير للموسيقى والغنائي ، ولما لا ، فهو سيق عصره بعشرات السنين ، وقاد حركة الغناء إلى مناطق أكثر جمالا مما كانت عليه ، تطرق إلى موضوعات غنائية على مستوى الكلمة واللحن كانت مهجورة ومحظورة الخوض فيها إما لاعتبارات فنية أو سياسية في ذلك الوقت ، ورغم أنه تعرض لهجوم شديد من الجماهير عند ظهوره ، إلا أنه ظل متمسكا بخيوط إبداعه وصمم أن يسير في مشواره إلى أن اكتشف الذين هاجموا أنه كان على حق وهو ما جعله الآن رغم مرور حوالي ثمانين عاما على رحيله قائد حركة التطوير للموسيقى في مصر والعالم العربي ، يظل سيد درويش المعبر عن هموم الوطن وقضايا المواطن ، عاش حياته وقلبه ينبض بحب مصر قريب من أهلها يفرح في همومهم ويتأثر بها ويحزن لها ، ويخرج في أبهى ثياب الإبداع الموسيقي ، سيد درويش غير عن معظم طوائف الشعب بصورة لم يقدمها أي موسيقى سواء في عصره أو ما بعد عصره ، كان سيد درويش رفيق المشاعر ترجم أحاسيسه إلى أعمال عاطفية خالدة ولأنه خرج من بين الناس البسطاء والحارة المصرية في وقت كان الغناء فيه يتم في القصور ، فخرج بالغناء من بين الأسوار العالية

للقارئ - خاصة بزمان سيد درويش و زمان شعبان عبد الرحيم .

نتطرق أيضا لبعض الآراء التي قيلت عن الرجل في ندوة عمرها عشر سنوات ، ثم نتعرف على دور المرأة في حياته ، وكيف غنى للقضية الفلسطينية بالرغم من أنه لم يعاصرها .. ثم كيف تناولت الدراما حياته وفنه ، هناك رأي يقول إن الفيلم السينمائي الذي أخرجه على بدرخان عن سيد درويش فيلما تجاريا اعتمد على نجمة إغراء هي هند رستم ، وهناك رأي آخر يخالفه ويقول إن الفيلم قد أدى ما صنع من أجله .. وهناك آراء كثيرة تطالب بعمل درامي كبير يتناول حياة وفن الرجل مرتبطين بزمانه وواقعه السياسي والاجتماعي في هذه الفترة الغنية بتقلباتها التحررية والثورية على أرض مصر .

ثم نختم ملفنا بأقوال وآراء خاصة متناثرة ومتعددة عن غنى هذا الرجل ، والملحوظ في هذا الملف تنوع مصادره وتعدد فنها أسماء كبيرة أمثال: د. رتيبة الحفني ، محمد علي سليمان ، محسن جابر ، أمير العمري ، أحمد الحضري ، عبد الرحمن الشافعي ، د. محسن مصيلحي ، حسن درويش ، حسن أبو السعود ، صلاح عرام ، حلمي أمين .. نتجاوز مع أسماء شابة مثل: إيمان البحر درويش ، ياسر عبد الرحمن ، خالد شمس ، نصير شمه ، ناصر المزداوي ، وجيه عزيز .. أخيراً ، إنها محاولة للإلقاء بعض الضوء على التراث الحي لهذا الرجل . ■

إبراهيم الحسيني

الذهن أننا نصنعه في هذا المركز الرفيع لأنه ألف أحياناً يتغنى بها الشعب

كواحد من عظماء الحركة الوطنية فإننا نعني ما نقول .. ولا يتبادر إلى

الحركة الوطنية ، ويجب أن يفهم شباب اليوم أننا عندما نتحدث عن سيد درويش

والعشرة الطيبة ، وشهرزاد جاءت في أعقاب تلك الحرب وإبان



## تحقيق عن:

## زمن سيد درويش

أثار بعض الموسيقيين والمهتمين بتاريخ الفن المصري العديد من الأقاويل حول أغنيات سيد درويش ووصفوها بأنها أغنيات سوقية تحمل كلماتها قدراً كبيراً من الأسفاف.. وقالوا إن الكلمات التي غناها موسيقار الشعب لو قدمها في الوقت الحالي أي شأن لأقدام له الأكاديميون المقاصل كما فعلوا بشعبان عبد الرحيم ومن قبله عبد الباسط حمودة.

ففي الوقت الذي قامت الدنيا ولم تقعد عندما غنى الطرب محمد فؤاد أغنية من كلمات عنتر هلال تقول، «كاسنا، بسبب عدم فهم الكلمة التي ليس لها أصل في اللغة، يستمع الكلاسيكيون لأغنيات سيد درويش وهو يقول، «ختيس متيس»، و«بوضمار خنضار»، و«دنحي دنحي»، دون إبداء أي تعليق أو استنكار لاستخدام هذه الكلمات القروية.

وتغفل عبقرية سيد درويش، فهو ليس فظاً، كما يؤكد المتخصصون، مثل عديد من الظواهر التي اعتلت الساحة الفنية لفترة ثم اتجهت إلى مصيرها المحتوم في مزيلة التاريخ.

كذلك لا يمكن عقد مقارنة بينه وبين تجارب الآخرين..



حلمى أمين



صلاح عزام



حسن أبو السعود

\* حسن أبو السعود : مجرد الحديث في هذا الموضوع جريمة

\* صلاح عزام : موسيقار الشعب غنى في المقاهي كلمات سوقية

\* حلمى أمين : سيد درويش خرج بالأغنية المصرية من زمن أمان يا لالى

\* عزت الجندى : مشروع سيد درويش الفني ارتبط بمشروع الوطن في التحرر

\* أمينة الإيبارى : المقارنة تحاول الجمع بين الضدين

مقارنة من أى نوع بين سيد درويش وأى فنان شعبي ممن يقدمون أغاني هذه الأيام يعد جريمة.. فكيف نضع فناناً بحجم سيد درويش وبطلاً وطنياً قاوم الاستعمار بأغانيه وألحانه في كفة أمام ما نراه اليوم من أغنيات مؤسفة وليس لها معنى (في الكفة

وفي التحقيق التالي نقوم بمحاولة لطرح لغز عبقرية سيد درويش على المتخصصين والمثقفين في محاولة لاكتشاف حل لهذا اللغز.

في البداية يقول الملحن حسن أبو السعود نقيب الموسيقيين أن مجرد عقد

المدافعون عن التراث فصلوا موسيقار الشعب وغيره من الموسيقيين فهو فنان استطاع تحريك الثورة في الشارع المصري عام ١٩١٩ بأغانيه الحماسية التي خرجت من قلب الحارة المصرية بلحنها وكلماتها وحسها الوطنى.

حاضره فحسب بل يحيى في المستقبل أيضاً. سيد درويش هو رجل الثورة المصرية لأنه

عظماء الحركة الوطنية أو ثورة ١٩١٩ لأن الغناء الذي ولى ظهره للماضى لا يعيش

اليومية لها نوع من المصاحبة الموسيقية.

إنما سيد درويش واحد من

الثائر لحريته المطالب بحقه، فالألحان الوطنية ليست في الحقيقة أكثر من صدق الوقائع



كان مرتبطاً بالملاهي الليلية أو التباثروحات ومسارح المنوعات .. وكان هناك نمط سائد هو تقديم أغاني سوقية تتناسب مع جو هذه الأماكن التي كان مصرحاً لها بتقديم الخمور والرقص وساعد على انتشار هذه الأغاني السوقية ذلك الجو الذي جمع في هذه الأماكن جاليات مختلفة منهم اليونانيين والأتراك والإنجليز واليهود إضافة إلى أبناء الذات الباحثين عن المتعة من الطبقات عديدة الثقافة .

الأمر الذي جعل من الغناء مجرد مصاحبة للجو العام لهذه الأماكن .. وبذلك كان الغناء المنف والهابط هو أنسب الأتوان، فلم تكن هذه المحال تقدم القصائد الغنائية .. وقدم سيد درويش أغاني تحمل كلمات يستخدمها العامة كغيره من المطربين، ولكن هذا لا ينفي أن سيد درويش قدم أعمالاً استطاعت أن تعيش بين الناس حتى وقتنا هذا .. خاصة تلك الأعمال التي قدمها في ثورة ١٩ والتي وضعته في مصاف أعمدة الملحنين في مصر والعالم .

ونقول الإذاعية أمينة الإبراهيمي إن سيد درويش لم يكن يستخدم الكلمات البسيطة كوسيلة للوصول إلى قاعدة عريضة من الجماهير المصرية كما يفعل عدد كبير من المطربين الشعبيين الذين أغرقوا أسواق الكاسيت بأغانياتهم .. وإنما كان يحاول الوصول برسالة الغنية إلى جميع طبقات المجتمع في صورة بسيطة خاصة وأن قضية الوطن كانت قضية بالغة التعقيد في ظل وجود الاحتلال الإنجليزي .

وأضافت أن سيد درويش كان يأخذ من الشارع المصري موضوعاته وألفاظه ويجهزها ليحبيدها إلى الوجود على شكل عمل فني يسهل حمله وتداوله في ظل هذه الظروف المحيطة ونعقب الإنجليز لكل الوطنيين المدافعين عن حرية الوطن .

وبذلك تكون محاولة عقد مقارنة بين موسيقار الشعب سيد درويش ومطربي ميكروباس هذه الأيام هي محاولة للتقريب بين الضدين . ■

## حاتم جمال الدين

البسطاء وأصحاب المهن وهي كلمات يتم التعامل بها مع قطرة الفن الطبيعي غير المفتعل .

ويتضح هنا أن سيد درويش لم يتعامل مع هذه الألفاظ بقطرية لأنه ليس فناناً فطرياً فهو دارس للموسيقى والغناء على يد الشيوخ والرعييل الأول الذي أخذت عنهم كل الأجيال الموسيقية اللاحقة .

فقد تعامل سيد درويش مع مفردات الشارع بذكاء شديد حيث أخذها سقاراً يرسل من خلفه رسائل شديدة القوة .. وهو ما يعرف بالخطاب الفني حيث حمل كلمات أغانيه البسيطة معاني كثيرة حول موضوع الوطنية ومقاومة الاحتلال .

أما على المستوى الفني فقد سبق الموسيقار سيد درويش في عمره الفني القصير جداً كل معاصريه، حيث وثب بالأغنية المصرية واللحن المصري من «أمان يا لا لى» والموسيقى التركية إلى أغنية ذات قوام ومذهب، ووضع مثلاً لكل الأشكال ومنها المنولوج الغنائي الذي قدمه بعد ذلك أم كلثوم والمنولوج الفكاهي الذي قدمه بعد ذلك محمود شكوكو . فهو واضع المنهج الحقيقي للأشكال التي أنبتت الأغنية المصرية ذات القوام والمذهب والكولييه .

ويؤكد حلمي أمين أن سيد درويش اتجه للكلمات البسيطة كمشروع فني وطني خاص به مستشهداً بما قدمه من مسرحيات غنائية ولحن «بلادي بلادي» الذي أصبح السلام الجمهوري وهو عمل فني راقى جداً لا يصدر عن فنان فطري أو فنان شعبي بسيط .. كان الرجل عملاقاً والعديد من أعماله أخذت عليها مؤلفات سيمفونية لمؤلفين عالميين فهو فنان عظيم استطاع التأثير في الموسيقى العالمية من خلال تناوله لحياة البسطاء والتعبير عنهم موسيقياً .

الكاتب والشاعر عزت الجندى يرى أن سيد درويش عاش قمة تأليفه عام ١٩١٩ عندما شارك في ثورة ١٩ بأغنياته وألهم مشاعر الناس على الثورة وطالب بعودة سعد زغلول كما ظهر في أغنية «يا بلح زغلول» وهذا ما جعل سيد درويش يعتلي فوق الجميع ويصبح فنان الشعب وذلك لأن مشروعه الفني ارتبط بمشروع الوطن نحو الاستقلال . ولكن الواقع يؤكد أن الغناء في تلك الفترة

(الأخرى) .

ويضيف: سيد درويش استخدم كلمات أغانيه من الشارع ليصل بها إلى جماهير الشارع المصري الذي كان يستهدفه كمناسيل وطني .. أما من يقدمون أغنيات لكلمات من الشارع في الوقت الحالي فليس هدفهم إلا الكسب المادي ولو على حساب القيمة الفنية للأغنية .

الإسفاف ليس فقط في الكلمة، فهناك كلمات جيدة لكن تلحينها يجعلها كلمات خارجة يعاقب عليها القانون، وهذا الإسفاف لم نره مطلقاً في أي من أعمال الموسيقار العظيم سيد درويش .

أما الموسيقار صلاح عزام فيرى أن سيد درويش في بدايته كان شخصية شعبية بسيطة حيث بدأ حياته عامل بناء، مبيض محارة، وفي هذه الفترة قدم العديد من الأغنيات التي احتوت على ألفاظ من البيئة التي يعيش فيها وكانت بعض كلمات أغنياته خارجة إلى حد كبير عن القيم المتعارف عليها في الغناء حالياً .. وساعد على ذلك عدم وجود قيم ثابتة أو رقابة على الغناء وكان كل مطرب يقول ما يريد لأنهم كانوا يقدمون فنهم في المقاهي بالأحياء الشعبية .

أما في الجزء الثاني من حياته الفنية، فقد تعلم سيد درويش الغناء على يد مشايخ المطرب في ذلك الوقت وتحولت شخصيته الفنية من فنان فطري إلى فنان دارس يستطيع التعبير عن القضايا التي يعشقها بشكل مدروس .. ومن هذه المرحلة اكتسب سيد درويش شهرته الكبرى بعد تقديمه الأوبريتات الغنائية والأعمال التي عاشت بين الناس وجعلته يحصل على لقب فنان الشعب .

ويرى الموسيقار حلمي أمين نقيب الموسيقيين السابق أن سيد درويش يختلف كثيراً عما يقدم حالياً تحت اسم الأغنية البسيطة والأغنية الشعبية لأن سيد درويش عاش مع كل الطبقات وأخذ منها مفرداتها وردها إليهم فن جميل يستمتع به الجميع ، ومن هنا جاء لقبه «فنان الشعب» .

والمفردات التي استخدمها سيد درويش ليست من الألفاظ غير المستحبة في لغة الحوار بين الناس ولكنها كلمات يستخدمها

العظيم ومختار المثال وطلعت حرب، وحياتنا الفنية بفضل سيد درويش

السياسية بفضل البطل الخالد سعد زغلول، وحياتنا الاقتصادية بفضل الرجل

وعندما نستعرض حركتنا القومية نطالع صورا من الطور بل من الطفرات تتناول حياتنا وجدد في الموسيقى كما جدت الثورة في الفكر و طرائق الحياة ومجاري الشعور .



سألنا المنتجين:

## هل يمكن إعادة إنتاج تراث سيد درويش وطرحه بالأسواق؟



عاش فنان الشعب وخالد الذكر سيد درويش ٣١ عاماً بين مارس ١٨٩٢ وسبتمبر ١٩٢٢، وخلال السنوات الست الأخيرة من حياته القصيرة أنجز معظم ألحانه الخالدة اليوم ليس هذا فحسب، بل وتطور موسيقياً واجتماعياً، ولا تقاس عبقريته بعدد الستمائة لحن التي وضعها ولكن تقاس بقدرته على استلهام روح الشعب وآماله وآلامه في غناء أصيل معبر وبقدرته على إحداث انقلاب في عالم الموسيقى ودنيا الغناء لصالح التيار الجاد والدرامي، كان بمثابة نهر من العطاء المتجدد مع كل نسمة يقدم شكل جديد.

والمهم اليوم أن هناك سؤالاً يطرح نفسه على الساحة هل منتجو هذه الأيام على استعداد لإنتاج أعمال سيد درويش التي لا يعرف عنها شيئاً ومن هم المطربون الذين سوف يستعان بهم لتخليد هذه الأعمال؟ وما هي الصعوبات التي تواجه هؤلاء المنتجين في إنتاج مثل هذه الأعمال الجادة؟ كل هذه الأسئلة يجيب عليها كبار منتجي الكاسيت في مصر في هذا التحقيق.

\* محسن جابر : يمكن الترويج لها في أضيق الحدود.. ولكن!

\* محروس عبد المسيح : إنتاج تراث فنان الشعب دين في رقاب المنتجين!

\* نصر محروس : مستعد لإنتاج أعماله فوراً!

\* محمد زكي الملاح : التوزيع الجيد والصوت الجيد وراء عودة درويش للحياة!



بداية يرى المنتج محسن جابر أن تراث وأعمال سيد درويش غنية بالجمال الموسيقية التي يمكن إعادة صياغتها وتداولها في أى مكان أو أى زمان سواء على المستوى المحلى أو العالمى، فمثلاً التشيد القومى المصرى «بلادى بلادى» عندما أعاد موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب نوزيعه وقدمه بشكل جديد مع مراعاة الحفاظ على الجملة الأساسية فإن ذلك أعطاه عمراً جديداً استطاع أن يخاطب الجيل المعاصر ومن الممكن أن يتناول كلا من عمار الشريعى وحلمى بكر أعمال فنان الشعب لكى يقدموها بشكل عصري، ولكنها تحمل عبق التاريخ والموسيقى الشرقية ويمكن تقديم هذه الأعمال فى سوق الكاسيت ولكن بعد إعادة توزيعها موسيقياً حتى نصل إلى الجيل الجديد فى الشكل الذى يتناسب مع عقلية وطبيعة البيئة الموسيقية التى نشأ عليها والتى تعتمد على الأجهزة الحديثة.

وأضاف أن أعمال فنان الشعب سيد درويش يمكن تقديمها بشكلها القديم الذى سجلت عليه بعد إزالة ما صنعه الزمن بها من خلال الأجهزة الحديثة. ولكن تبقى عملية الترويج لها فى أضيق الحدود ولفتة معينة من الناس قد يكون منهم فئة المتخصصين «الموسيقيين» أو «الناس السميعة» التى تهوى حفظ التراث.

ويرى المنتج نصر محروس أن موسيقى سيد درويش تعد متطورة جداً

ويمكن من خلالها مخاطبة جميع فئات وطبقات الشعب، ولولا هذه الميزة فى ألحان سيد درويش ما استحق أن يلقب بـ «فنان الشعب». موسيقى درويش من أبرز ملامح الموسيقى المصرية والشرقية، فهذه الألحان التى تعتبر كنزاً لم يكتشف البعض إليه فهى تعتمد على الإيقاع بأسلوب جذاب بجانب الهرم الأساسى لها الذى يركز على موضوعها، فموسيقى سيد درويش لا تعد مجرد أنغام تتساقط من بين الأوتار المختلفة للعديد من الآلات الموسيقية بقدر ما هى تعبير حقيقى عن ما هية التعبير الوطنى لكل المصريين، وفى رأى الشخصى أن سيد درويش يستحق أن نكرمه الدولة أكثر من ذلك، خاصة وأن هناك دول كرمته. وعن نفسى مستعد كمنتج كاسيت أن أنتج أعماله الخالدة كنوع من التكريم له لأن موروث هذا الرجل ليس متشابهاً ولكنه متنوع ومتجدد.

ويجزم المنتج محروس عبد المسيح على أن أعمال سيد درويش التى لم ترى النور حتى الآن هى بمثابة دين على جميع العاملين فى الحقل الموسيقى لأنه ليس من المعقول تجاهل هذه الأعمال الجادة تحت شعار تغير الزمن، سواء كانت هذه الأعمال مسرحيات أو أوبريات أو طفاطيق وكلها يمكن أن تستمع إليها الأجيال المختلفة دون أن يتسرب إليهم الشعور بالملل أو الضيق. أيضاً لابد من المحافظة على تراث سيد درويش،

وحمايته من السرقة وذلك من خلال إنتاجه بدلاً من تركه مهملاً، لأنه لو ترك مهملاً فسوف يظهر من نخول له نفسه بأن يتجرأ ويسرق هذه الأعمال، ولذا فإننى مستعد لإنتاج أعمال سيد درويش بغرض الحفاظ عليها من عملاء القرصنة على الإبداعات الفنية.

ويعترف المنتج محمد زكى الملاح بأن قضية إعادة تقديم أعمال سيد درويش تداعب تفكيره قائلاً: أعمال سيد درويش تعد بمثابة تكريم لأى منتج يفكر أن ينتجها لأنه سوف يقدم من خلالها الطرب الأصيل بعيداً عن زمن شعبان عبد الرحيم ورفاقه ومن ناحية أخرى سوف تكون بمثابة خطوة على الطريق الصحيح لتقديم كل ما هو جيد فى عالم الغناء، ولكن لتقديم هذه الأعمال يستلزم وجود عنصرين: الأول هو القيام بعمل توزيعات موسيقية جديدة لهذه الأعمال. والعنصر الثانى هو الاستعانة بأصوات مهيأة لغناء هذه الأعمال التى ليس من السهل أن يتغنى بها أى مطرب أو مطربة ولذلك يمكن الاستعانة فى غناء هذه الأعمال بأصوات جيدة من بين الأصوات الموجودة بدار الأوبرا المصرية وهذا ما أنوى القيام به فى الفترة القادمة، ولعلنى أوفق فى خوض هذه التجربة التى أعتبرها نوعاً من التحدى الصعب.

محمد رمضان

جديرتان بأن تسمعا فى أنحاء درويش أساسها فى فجر حذوها. العالم نموذجاً للأوبريت الحركة الوطنية ولم تجد بعد لقد قام سيد درويش المصرية التى وضع سيد من يأخذ بيدها أو يحذو بمحاولته الفريدة، وهي

تأليف لحنين مختلفين معنى ومبلى وكلاماً ينشدان فى وقت واحد..



هل يمكن إعادة تراث سيد درويش؟

سألنا بعض المخرجين:

## لماذا اختفى فن الأوبريت الخاص بسيد درويش؟



انقرض فن الأوبريت، هذه حقيقة لا بد أن نسلم بها دون أن نجمل الواقع المؤلم. فأي إجابة تنفي هذه الحقيقة هي مجرد هروب من الواقع. وإذا افترضنا أن الوسط الموسيقي لم يعد قادراً على إحياء المبدع الحقيقي الذي يستطيع أن يعيد إلينا هذا الفن الذي اندثر برحيل رواد الموسيقى. فلماذا لا نعيد أعمال الكبار وفي مقدمتهم أعمال الفنان الشعب سيد درويش الذي سبق عصره بعشرات السنين، وقدم هذا الفن لكي تسير الأجيال المتعاقبة على دربه؟ ولماذا اختفى هذا الفن؟ طرحنا هذه الأسئلة على بعض المتخصصين لتفسير هذه الظاهرة.

\* عبد الرحمن الشافعي: الفنان ترك الفنون الرفيعة من أجل الأفراح والملاهي الليلية!

\* محسن مصيلحي: أعماله لا تناسب الزمن الحالي!

\* حمدي عيد: تحتاج مؤسسة حكومية كبيرة!

العروض المسرحية التي يقدم صانعوها بعض الأغاني والاستعراضات التي لا علاقة لها بالعمل، وهناك بالطبع عدة أسباب لاختفاء المسرح الغنائي منها على سبيل المثال، أنه لم يعد هناك من يكتب هذا النوع من المسرح، وأيضاً أن فن المسرح يحتاج من الفنان الذي

الشافعي أجاب علينا بقوله إن كافة أشكال المسرح الغنائي والاستعراضى اختفى تقريباً، رغم أن المسرح الغنائي كان الأهم في وقت من الأوقات، وكان سيد درويش من أوائل الفنانين الذين بدأوا هذا النوع من المسرح، ولكن للأسف الشديد انتهى المسرح الاستعراضى، ولم يعد إلا بعض

هل يمكن إعادة تراث سيد درويش الخاص بفن الأوبريت...؟ ما هي الشروط التي يمكننا من ذلك...؟ وهل يصلح فن الأوبريت على إطلاقه وأوبريتات سيد درويش على وجه الخصوص للتعبير عن هذا الزمان...؟

الفنان المسرحى عبدالرحمن

والمصولين وأصحاب  
الجاه، عن الحبيب والعزول  
والهجر والصد والسلوى

محمد قابيل  
كان الغناء يدور في قصور  
البشوات وسلالة الأتراك

حرفاً وأحد في هذا الباب  
العريض من أبواب الموسيقى.

هذه المحاولة الجريئة في  
التأليف الكونتراپونتي دون  
أن يكون سيد درويش قد درس



الريادة التي كان يتمتع بها ، فهي ريادة العشرينات والثلاثينات وليس ريادة القرن الواحد والعشرين ، فالآن المتلقي يحتاج إلى تقنيات أخرى مختلفة ودراما مختلفة وقضايا مختلفة ، وهناك تجارب تؤكد أن عدم التدخل في أعمال سيد درويش تفقدها اتصالها بالواقع وهناك أمثلة كثيرة على ذلك .

ويرى الكاتب المسرحي حمدي عيد وهو من الكتاب الذين قاموا بكتابة أعمال درامية عن سيد درويش في صعوبة إعادة أوبرينات سيد درويش لعدة أسباب .. أولها أننا سوف نجد صعوبة في العثور على موسيقى يعيد كتابة هذه الأعمال لأننا لن نجد من هو في مستوى سيد درويش .

وهناك عامل هام خاص بتكلفة إنتاج الأوبريت فهي عالية جداً ومن الصعب أن نتحمل هذه التكاليف مؤسسة انتاجية خاصة وإنما يمكن ذلك لو وجدت مؤسسة فنية حكومية مثل مسارح الدولة أو دار الأوبرا المصرية ، والأهم من ذلك أنه من الصعب أن نجد الفنان النجم الذي يعتمد في هذا النوع من الفن .

ويضيف حمدي عيد : إن المسرح لن ينهض إلا إذا عاد مرة أخرى للمسرح الاستعراضى وفن الأوبريت . ■

## حسين بهجت

اختفاء فن الأوبريت بعد سيد درويش كان له عدد من الأسباب ، أولها صعوبة تقديم الأوبريت بشكل عام سواء في مصر أو أى مكان آخر في العالم بسبب التكاليف المادية العالية وأيضاً احتياجه إلى تخصصات فنية متباينة ومختلفة يصعب توفيرها وجمعها في الوقت الراهن ، ويعد تقديم الأوبريت في مصر الآن مغامرة فنية ومالية كبيرة تجعل العديد من الفنانين وجهات الإنتاج تتردد في الإقدام عليها ..

أما السبب الخاص بسيد درويش نفسه فهو أن كثير من أعماله قد تجاوزها الزمن وانتهت صلاحية بعض مقولاتها الدارجة ، كما أن ألحانه رغم ريادتها لم تعد تناسب متلقي العصر الحديث الذي يميل إلى الإيقاع السريع وهو إيقاع الحياة الجديد ، بما يتضمنه من موسيقى حديثة قادرة على خلق إيقاعات راقصة ، وهذا التقى أصبح له ذوقه الخاص المختلف بالتأكيد عن متلقي العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي وهو الوقت الذي كان يبذل فيه سيد درويش ، وأعتقد أن إعادة تقديم أعمال سيد درويش تحتاج إلى نوع من الصياغة الفنية الموسيقية والدرامية وهذه الصياغة تحتاج إلى شخص مبدع في مثل قامة سيد درويش ، وأعتقد أن هذا من المستحيل ، أما عن

يعمل به أن يتفرغ له وأعتقد أنه ليس هناك من يستطيع أن يفعل ذلك ، بالإضافة إلى أن فن الأوبريت يحتاج فناً شاملاً ، ونحن نفتقد هذا النوع من الفنانين ، أصبح الفنان يقبل على الأفراس للمكاسب المادية وهذه هي موضة العصر ، فن الأوبريت يحتاج بالإضافة إلى الأصوات الغنائية والممثلين إلى استعراضات جيدة ، وملابس ، وديكورات مبهرة ومكلفة لأن فن الأوبريت يحتاج إلى الإبهار ، وفن الرؤية ، ورغم كل هذه المعوقات فإنه يمكن إعادة صياغة أعمال سيد درويش صياغة معاصرة على المستوى الدرامى والموسيقى ، وخصوصاً فن الأوبريت لأن الأوبريت عند سيد درويش كان يعتمد على الموضوع .

ويمكن لأعماله أن تعيش فترة زمنية طويلة ، وأعتقد أن لدينا من الموسيقيين من يستطيع أن يعيد هذه الأعمال ويقدمها برؤية جديدة ، وأعتقد أنه بالفعل تمت بعض المحاولات ونجحت ، ولكنها محاولات فردية ، وينهي عبدالرحمن الشافعي حديثه بقوله : لن يخرج المسرح العربي والمصري من إفلاسه إلا عن طريق فن الأوبريت لأنه فن جماهيري بالدرجة الأولى ..

ويرى الدكتور محسن مصيلحي أستاذ الدراما بأكاديمية الفنون أن

ليعرفهم أغنياء الأمة .  
الغناء عند سيد درويش في  
السلام وردة ، وفي الحرب

والجيش والشعب والزعيم  
واقترب من طوائف مصر ،  
أتقن لهجاتها وعبر عنهم

والواصل ، فخرج مع سيد  
درويش إلى الشارع والحارة ،  
مصر ونضال أبنائها وللوطن



# أغاني سيد درويش الوطنية والقضية الفلسطينية



تظل الأغنية الوطنية شاهدة على ما يحدث على مر العصور، وهي خير من يرصد تلك الأحداث السياسية والوطنية التي مرت على شعوبنا العربية. الفنان سيد درويش خير من عبر عن تلك الأحداث التي جرت في حياته. هذه الأغاني كانت تحرك وجدان الشعب وتلهب حماسه ورغم أن الفنان الشعب لم يعاصر القضية الفلسطينية بشكل فعلي إلا أن أغانيه ظلت في وجدان الشعب الفلسطيني يتغنى بها لمواجهة ما يحدث من اعتداء وحشي من القوات المحتلة ودانما ما نذكر سيد درويش، فنان الشعب، ورائد الأغنية الوطنية وصاحب السلام الوطني، بلادي بلادي، الذي اعتبر نفسه جندي في ميدان الحرب منذ طفولته بحي كوم الدكة بالإسكندرية والذي تفتحت عيناه فيه على الدبابات والمدافع والعساكر الإنجليز وتحمله مسؤولية أسرته بعد وفاة والده لتكون هذه هي أساس تكوين شخصيته الفنية التي جعلته فيما بعد، فنان الشعب، الذي لا يختلف عليه رأي.

مسرحة لنجيب الزحاني وكل من يستمع إلي هذه الأغنية يتخيل أن سيد درويش عاصر القضية الفلسطينية والاحتلال الإسرائيلي لتشابها مع الأحداث التي عاصرها وكان لديه أمل شديد في الاستقلال ويقول القاضي إن أهم ما يميز ألحان سيد درويش عن غيرها من الألحان الحماسية الشديدة أن من يستمع إليها يشعر بعدها أنه يريد أن يفعل شيئا تجاه القضية التي استمع

الاحتلال وقتها فتغنى بأغنية «بلح زغلول» وقت رجوع سعد زغلول من المنفى وأغنية «بلادي بلادي» التي أصبحت فيما بعد السلام الوطني لجمهورية مصر العربية. ويعتبر «سيد درويش» أول من نادى بالوحدة العربية فقام بغناء وتلحين أغنية يا أبا الضيم يافخر العرب صونوا حماكم، في الوقت الذي لم تكن القضية الفلسطينية قد بدأت بعد وهذه الأغنية كانت جزءاً من

يري طارق القاضي عضو جمعية أصدقاء سيد درويش وأحد الدارسين في بيت الود العربي بدار الأوبرا المصرية أن سيد درويش كان يعيش على أمل الاستقلال، ظهر ذلك بوضوح في ألبانه التي تميزت بالحماس منذ بداية شهرته الفنية عام ١٩١٦ وكان وقتها يعتبر أصغر ملحن في مصر وقت وجود الشيخ سلامة حجازي وله العديد من الأغاني الوطنية الحماسية التي واكبت ظروف

ورد المحب الصادق. والنور لكن ثرائه في مجال المسرح الغنائي هو الأبقى والأكثر خلوداً. وما زال هو

لحن سيد درويش العديد من القوالب كالطقطوقة والموشح

مهذباً منزوع الزخارف الضاربة شجياً في بساطة، جميلاً في حيوية ونشاط فهو

حد السيف، خلصه من بلاغة مفتعلة ومن أداء يتعمد إبراز عضلات الصوت فأصبح



أغنية المسيح، وأيضاً إلى سيد درويش في معظم أغانيه الوطنية، أولاً لأن هذه الأغاني نسجت علاقة طويلة مع الجمهور عبر سنين طويلة، ثانياً لأنها تحمل ذكريات مهمة لفترة زمنية هامة تقع في وجدان الشعب، ثالثاً إن الإنسان تربى عليها وتذوقها منذ أن كان طفلاً أو شاباً وكبرت معه حيث التفاصيل التي ذكرتها الأغنية وأسلوب الأداء حتى أصبحت أغنية بلادي بلادي هي السلام الوطني لمصر ولم تكن هناك مسابقة لاختيار هذا السلام بل كانت هناك تركيبة شعبية عامة لهذا السلام، الشعب اختار ما يمثله أمام العالم .

وأخيراً هم أحبوه، وهم يتذكروه عبر ذكرياتهم عندما يروا ويسمعوا ما يجرى للشعب الفلسطيني ويربطون بين الأحداث بما أنه الوطن الواحد يشعرون أن كل ما تغنى به سيد درويش يخص القضية الفلسطينية كما يخص العراق وأى جزء من الوطن العربي، وهذا ما أعتقد أنه تحليل لشكل العلاقة بين سيد درويش وبين القضية الفلسطينية بالرغم من عدم معاصرته لها وبالرغم من أنه لم يقدم لها شيء بشكل مباشر .

## ديناوادي

ويطالب باستقلاله

أما نصير شمة عازف العود العراقي الشهير يقول إن الشعب العربي أو الشعب المصري حين يحدث أي شيء يمس أي جزء من الوطن العربي سرعان ما تتداعى ذاكرة الجمهور وتذكر ما قاله سيد درويش رغم اختلاف الظروف، لكن الفنان عندما يرتبط بوجود الناس ويكون ابن الشعب هكذا يكون دوره، فكثيراً ما يسترجع الناس بذكرياتهم سيد درويش لأنه جزء من رد فعل الشعب لأنه ارتبط بالنضال اليومي للناس وما يحدث لهم، وتكلم عبر أغانيه عن كل ما يحدث للإنسان سواء كان بسيطاً أو بأى مستوى طبقي، وتغنى لكل ما يتعلق بالوطن العربي وبوطنه الأم مصر.

هذا هو التفسير الذي يجعل الناس يربطون ما بين مواقف سيد درويش الوطنية وما يحدث حالياً على الأراضي الفلسطينية

والإنسان العربي عموماً يعيش في جزء من يومياته على الماضي وبما أن الحاضر لا يلبي حاجة المرء بالرغم من وجود الكثيرين ويعدمون أعمالاً تعبر عن الواقع، لكن الناس ترجع بذكرياتهم إلى الفن القديم، مثلاً إلى فيروز إلى عبد الحليم حافظ في

إليها عبر اللحن ومن الممكن أن نقول إن «محمود الشريف» الذي لحن «والله زمان يا سلاحي» والله أكبر، لأم كلثوم، ألحانه تتشابه إلى حد مامع ألحان سيد درويش.

ويرى طارق القصاصي، أن الألحان الحديثة لا تتشابه مع ألحان درويش قائلًا: «مع احترامي الشديد للألحان الموجودة حالياً لا يوجد لحن حماسي واحد من الممكن أن يهتف به الناس مثلما فعلوا في الوقت الذي كان يعيش فيه سيد درويش فكل الألحان الحالية عاطفية بكائية في طريقة أدائها وأؤكد لو أن هناك لحن حماسي حالياً سيتغير الوضع الراهن عما هو عليه».

من مدينة بيت لحم تحدثنا عبير منصور مطربة فلسطينية بأنها تشعر عند استماعها لألحان سيد درويش أنه يخاطب العرب بصفة عامة قبل أن يخاطب الشارع المصري كالذي عاش فترة الاحتلال التي نشبه الاحتلال الإسرائيلي الذي يعيشه حالياً شعبنا الفلسطيني، لذلك عندما أستمع إلى أغانيه أشعر أن البعض منها يعبر عما يمر به شعبنا حالياً وتخاطبه بالرغم من أنها لم تغنى له، وفي النهاية أقول هي ألحان لكل شعب يقع تحت احتلال

خيالة في أوبريت شهرزاد، وكذلك الأسلوب التعبيري في لحن عشان ما نعلا ،

الكونسترايونت، أي تعدد التصويت بطريقة أفقية في لحن دقت طبول الحرب يا

الوطنية في هذا المسرح، فقد حمل أشكالاً غنائية مبنية على العلم الحديث منها

الشكل النموذجي للمسرح الغنائي العربي، فبالإضافة إلى النداءات والصيحات



حسن سيد درويش في آخر حوار معه:

## تراث أبى يتعرض للتخريب



حسن درويش (٨٠ سنة) ابن الفنان الشعب سيد درويش يعيش في بيت مكون من ثلاثة طوابق يملك نصفه ويرفض بيعه مطلقاً والبيت بجزيرة بدران بشبرا. ورفض بيع البيت لأن هذا البيت نفسه عاش فيه سيد درويش خلال فترة تواجده بالقاهرة عام ١٩١٧ حتى وفاته ١٩٢٢ بالاسكندرية ويعتبر ابن سيد درويش، عم حسن، هذا البيت متحفاً خاصاً لفنان الشعب خالد الذكر، سيد درويش، سألت عم حسن أين تركه سيد درويش؟

أنا لم أبخل على الناس والمهتمين بنشر ما يوجد في حوزتي عن سيد درويش فقد سبق وتم نشر ثلاثة كتب من قبل:

وهي كما يلي:  
أولاً «من أجل أبى سيد درويش»، وفي سلسلة جمع البيانات والمعلومات من الفنانين صدر كتاب آخر هو «سيد درويش بين العبقريّة والمؤامرات الفنيّة»، وحالياً أوشكت على الانتهاء من إعداد كتاب عن النصوص الزجلية لألحان سيد درويش الكاملة في مرحلة تعاونه مع كبار الفنانين أمثال الربحاني والكسار وفرقة عكاشة.

● من أين أتى انعدام الثقة الذي لديك لتسليم الحركة الفنية لإحدى المؤسسات؟!

– في الستينات أقامت دار الكتب حفلاً في مكتبة الفن في ذكرى والدي واتصل بي المشرف على

توجد جدية في حماية التراث من العابثين. فكأن تتصور أن هناك كتابين وتحديداً في «هيئة الكتاب» لم يتم نشرهما حتى الآن على الرغم من أنهما يلقيان الضوء على جوانب خفية من حياة سيد درويش والكتاب الأول بعنوان (سيد درويش في عيون أصدقائه) وهو يتناول أحاديث وكتابات كبار أصدقائه عنه والثاني بعنوان (مع ألحان زمان) وهو عبارة عن دراسة لخمس من العمالقة «سلامة حجازي – داود حسني – كامل الخلعى – إبراهيم فوزي – زكريا أحمد» وهو كتاب فريد من نوعه حيث يوضح ويقيم المجتمع الفني الذي عاش فيه سيد درويش وأثر فيه، ويتضمن الكتاب الثاني نوتا موسيقية نادرة كاملة وألحاناً كاملة لا يعرف عنها أحد شيئاً لهؤلاء العظماء وأكد مرة أخرى أن به نوتا لم تسمع ومحقة من مصادرها الأصلية.

– تركه سيد درويش استطعت الحصول عليها من أموالى الخاصة بالشراء في زمن لم تكن للنقود قيمة مثل الآن. استطعت شراءها والحصول على النوت الموسيقية التي كُتبت في عصره حيث حرصت على جمع التراث من مصادره الأصلية وأملك أنا الآن تركه «سيد درويش» وهي نوت أصلية من مصادرها الأصلية والفضل يرجع لعدد من الأشخاص على رأسهم «جميل عويس» عازف الكمان المعاصر لسيد درويش حيث كان سخياً في عطائه للنوت الموسيقية التي في حوزته دون عائد مادي !!

● ما الذي يجعلك ترفض بيع أو الانتفاع بأعمال سيد درويش؟

– بالعكس أنا لا أرفض أن ينتفع بها أحد فهي ملك لمصر وملكتنا جميعاً ولكن عدم الثقة وتهاون المسؤولين في الحفاظ على التراث، فلأسف لا

الذي يصاحب عروضه. إن سيد درويش هو

التقليدى في ألحانه التزاماً منه بإمكانيات الأوركسترا العالمى

استغنى سيد درويش في مسرحه عن ربع التون ليتحاشى التطريب

عشان ما نعلنا لازم نطاطى فى أوبريت العشرة الطيبة وقد



## الكاملة التي استطعت تحقيقها وجمع كل نوتها الموسيقية؟

- الأعمال الجاهزة فعلا للنشر وتوجد منها النوت الموسيقية هي: الروايات الريحانية كلها ماعدا رواية واحدة اسمها «كله من ده»، فموجود روايات «ولو»، «وأنش»، «ورن»، «قولوله»، «فشر»، وبعض ألحان «هدى»، «انهلال»، «العشرة الطيبة»، ولا ينقص هذه المجموعة إلا شهرزاد التي أعتبرها نالت حظها بالإضافة لبعض الأعمال التي تحتاج جهدا قليلا مثل البربري في الجيش ولسه وهما صالحان للعرض أيضا.

قبل النهاية أراد الشيخ حسن درويش أن يؤكد على أهمية رجوع أي جهة تريد إنتاج عمل فني عن حياة والده إليه لضمان عدم حدوث مغالطات مثلما حدث في الفيلم وخاصة في نقطة طريقة وفاة سيد درويش فهو لم يمت نتيجة تعاطيه جرعة كوكايين كما يدعون من إشاعات مغرضة، لكنني أود أن أؤكد أنه قتل ولم يمت من المخدرات بل عن طريق دس الزرنيخ له في الأكل أو الشراب في إحدى العزومات التي دعى إليها على سبيل التخلص منه بسبب مواقفه الوطنية المشرفة. ■

## محمد ظريف

يكن أولى بالدولة أن تستولي على الأرض، أو تأخذ وزارة الثقافة لتحويله إلى متحف، ففيه ولد سيد درويش وترعرع داخله لكن ما باليد حيلة خاصة أنه ليس ملكنا.

## ● هل توجد مقتنيات خاصة للشيخ سيد؟

- يوجد في منزل المرحوم محمد البحر الابن الأكبر للشيخ سيد ساعة حائط وعصا ملك لوالدنا وكذا بالمركز القومي للمسرح يوجد عود سيد درويش وعصاه وهي مخلفات حقيقية مثبتة في عهده. أما أعمال الشيخ سيد ففي صوت القاهرة شريطان بصوته وشريطا لألحانه وشريطان ينضمنان رواية شهرزاد والعشرة الطيبة وكذا لتركيا أحمد وعباس البليدي أعمال سيد درويش أما بالنسبة للأعمال الأخرى الجاهزة للتسجيل والموجودة كاملة لدى لا توجد جهة تريد الصرف والإنتاج لإظهارها للعالم.

## ● هل تم التعبير دراميا بصورة سليمة عن حياة سيد درويش؟

- نقصد الفيلم.. الفيلم كان تجاريا بحثا اعتمد اعتمادا كلياً على فنانة شباك «هند رستم».

## ● كيف تم التعبير بثقة عن حياة سيد درويش؟

- إذا أراد أحد أن ينتج فيلماً أو مسلسلاً عن حياة والذي يجب أن يرجع أولاً لكتاب «من أجل والذي سيد درويش» فهناك باب منفصل بعنوان مذكرات سيد درويش.

## ● ما هي أسماء الأعمال الجاهزة

المكتبة لمحاولة جمع ما يمكن من تسجيلات واستطعنا أن نحصل على ثلاث بكرات «ريل» شرائط من الإذاعة والأشخاص الحائزين أعمال والذي وجمعنا كل هذا على أمل أن يستعين بها الدارسون والمترددون على المكتبة التي كان عطاؤها قاصراً فقط على الأعمال الأجنبية من أوبرات وسيمفونيات ولم يكن لها نشاط عربي، ولكن بعد هذا الجهد وبعد جمع المادة وإهدائها للمكتبة تصادف أنني أردت التأكد من لحن معين فذهبت بعد حوالي أسبوعين للمكتبة وفوجئت بسرقة الشرائط... من السارق؟

## ● في رأيك ما هو الحل للحفاظ على تراث سيد درويش؟

- الحل الوحيد هو أن تدون هذه النوت الموسيقية وأزجالها وتعد للنشر ليستفيد منها من يريد، وأنا قمت بتحقيق ما لا يقل عن عشر روايات بطبيعتها الريحانية والكسارية والعكاشية وموجودة النوت الموسيقية الكاملة، وحمايتها لا تأتي إلا عن طريق الطبع والنشر أو تنفيذها بالمسرح لكن مع الأسف لا أحد يبحث عن هذه الأعمال!!

وهناك رأي آخر هو أن يتم إنشاء فرقة تراث متخصصة تقدم التراث فقط على غرار فرقة عبدالحليم نويرة.

## ● ماهي حكاية هدم بيت سيد درويش بالاسكندرية وهل كنتم تملكون هذا البيت أم لا؟

- هدم بيت سيد درويش وقع كالصاعقة على رأسي حيث قرأت خبر هدم البيت في الصحف.. ألم

صانع المارسييليز - أعلام التنوير ومن - مؤسس مدرسة  
المصري أي التشيد - فرسان عصر النهضة - الموسيقى فيها قائمة  
القومي لبلدنا وهو أحد - الحديثة في مصر - وهو - على خصائص  
الموسيقى الشعبية في - الفن القومي.. وفيها - الغناء للجميع .



# وفاة سيد درويش

## في مرآة الصحافة المصرية

أ.د. مرعى مذكور

رئيس قسم الصحافة الأدبية، أخبار اليوم



لرجل الشارع البسيط العادى فى بساطة وتدفق خال من التكرار والمحسنات الزخرفية.

٢ - الانجاء إلى المسرح البعيد عن «التمثيل الخليع» الذى شاع فى ذلك الوقت عبر مجموعة من الكازينوهات والسياترو، لدرجة استعدت على هذا الانجاء عددا من الصحف والمجلات منها «البصير» التى طالبت أجهزة الأمن بإصدار «مرسوم بإغلاق هذه الأماكن التى تقدم الفحش والخلاعة والفسوق التى تنشر الرزيلة ونشيع الفحش بين الشباب، فكانت فرقة سيد درويش تعرض أعمالا مسرحية مهمة لكل

زمان، منها:

- شهرزاد.

- العشرة الطيبة.

- الباروكة..

- العبرة..

الملا تبرعه بمسرحه مجانا لهذا الحفل!!!.

وهل يكمن السبب فى أن الطبقة التى غنى لها سيد درويش، والتى تشكل غالبية الشعب المصرى من باعة وبنائين وعمال وفلاحين. وصغار موظفين.. إلخ، هذه الطبقة التى تعاني قهرا على كافة المستويات، لم يكن أى تأثير يذكر على الطبقة الخاصة من الأعيان والأمراء والبكوات والباشوات وكبار الملاك الذين كانت صالوناتهم تتردد فى جنباتها أنغام مجنسة ومهجنة من التركية والفارسية والعربية!!!.

### ملتهى البساطة

لقد جاءت وفاة سيد درويش وهو فى ذروة عطائه الفنى، هذا العطاء الذى تمثل فى نقلتين مهمتين:

١ - نقل الغناء من الصالونات الخاصة ليصبح هتافات وشعارات

هل كانت الصحافة المصرية فى الربع الأول من القرن الماضى غير واعية بالقيمة الحقيقية للشيخ سيد درويش، وما أحدثه من نقلة ملموسة فى الموسيقى المصرية حتى يتوارى خبر رحيله إلا القليل الذى نشر على استحياء فى صحف ومجلات نوعية وحزبية مما لا يتناسب مع القيمة الحقيقية لهذا الوهج الموسيقى الذى مر كالشهاب!!!.

وهل وصل صلف وعناء أهل «الكار» ذروته وقتها حتى يتأجل حفل تأبين سيد درويش مسببا!

إغلاق مسرح رمسيس فى وجه متطوعى التأبين لا لشيء إلا لأن صاحب «السياترو» واصل إصراره على ضرورة دفع خمسة جنيهات أجر لنور فى الساعتين اللتين تعمل فيهما حفلة التأبين واشترطه أن يعلن على

وتوزيعها للكروال، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٩٤م.  
٣- أمل أحمد شوقي عبد

المعهد العالى للفن الغنى، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٢م.  
٢- محمد حسن محمد علي، الأغاني الحماسية عند سيد درويش

رسائل علمية عن أعمال سيد درويش  
أولاً: رسائل ماجستير :  
١- محمد حسن سيد أحمد هليل، تحليل الأدوار العشرة لسيد درويش،

بيولوجيا لها كتب عن سيد درويش حتى عام ١٩٩٩  
إعداد: جمال عبد الحى



الصحف الكبيرة فلم تتناول هذا الحدث بحرية، إذ كانت عاجزة عن التعبير الصريح في ظل وجود أحكام عرقية أو موالية تماما للانجليز كما كانت صحيفة «المقطم» التي كانت طبيعتها بعيدة تماما عن نبض المصريين سواء في التعبير بالتظاهر أو بالغناء أو بالتلحين.

وإذا كان المصريون قد أعادوا ألحان الشيخ سيد درويش إلى مكانها اللائق وأعادوا للشيخ نفسه مكانه على خريطة أهل الفن في مصر، فإن الصحافة المصرية قد أعادت أيضا إلى الشيخ حقه بعد أن عاد إليها صوتها واختفت الرقابة وأصبحت الأحكام العرفية التي كانت تقيد صفحة سواء في دفتر التاريخ، وأصبح سيد درويش هذه الأيام نبضا معاصرا يتجدد عبر الكتابات الصحفية ضمن عشرات المطبوعات الصحفية العامة والنوعية والمتخصصة التي وصل عددها في مصر وحدها ٧٤١ صحيفة ومجلة عامة ومتخصصة وقومية، ومستقلة وحزبية وأخرى بتراخيص أجنبية، غير مئات الصحف والمجلات العربية الوافدة إلى مصر والتي تجعل بعض محاور كتابتها هذا التراث الموسيقي «سيد درويش».

ألغى الحماية البريطانية على مصر ومنحها الاستقلال اسميا، ثم صدور دستور ١٩٢٣ بعد ذلك، والتطورات السياسية المتصاعدة التي أدت إلى إزاحة حزب الوفد، منها تأسيس «حزب الأحرار الدستوريين» الذي حرص أعضاؤه على إثبات نسبهم لثورة ١٩١٩، وكانت جريدته «السياسة» أولى الصحف التي نشرت خبر رحيل سيد درويش كما يلي:

١ - الشيخ سيد درويش:  
«بلغنا خبر وفاة ملحن في طليعة الملحنين المصريين إن لم يكن أولهم، هو الشيخ سيد درويش، فاضت روحه في الإسكندرية مسقط رأسه وهو لم يزل بعد في ريعان شبابه، وكان ممثلا بالآمال الكبيرة، يهتم اهتماما كبيرا لفنه، وألحانه معروفة بين هواة الموسيقى الشرقية، وقد نهض نهضة جديدة بالتلحين المرسى في الروايات التي ألحنها كـ «العشرة الطيبة» و«شهرزاد» و«الباروك».

ولم تلتفت الصحف في ذلك الوقت، غير جريدة السياسة التي نشرت بعد ذلك عدة مقالات في تأبين سيد درويش.

٢ - بعض المطبوعات الصغيرة:  
«النيل المصور» و«السيف» و«اللطائف المصورة» و«الأفكار» التي نشرت أخبارا صغيرة بمناسبة الرحيل.. أما

على عكس ماكانت تقدمه أماكن لهو متعددة تتخذ من اسم المسرح شعاراً لتقديم مايجذب الأجانب في مصر، ومن هذه الأماكن «الماجستك» و«الإجيسيانا» و«كازينو دى بارى» وغيره من أماكن كان يرى سيد درويش أنها إساءة للفن.

### بلادى.. بلادى

لقد جاءت وفاة الشيخ سيد درويش في وقت عصيب من حياة أمته التي وقف فنه الموسيقى وعبقريته الميكرة في خدمتها، فهذا سعد زغلول الباسل ومحمد محمود وصدقى يتأهبون للعودة من «مأطرة» المنفى بعد سنوات من انقطاع أخبارهم عن المصريين بفضل التعليمات، إلى جميع الصحف المصرية، بعدم التعرض لنشر أخبارهم أو مجرد ذكر إشارة إلى أسمائهم بالنصريح أو التلميح لكن سيد درويش يكسر «تابوهات» الرقابة عندما تشيع على ألسنة الباعة:

يا بلح زغلول.. يا حلوة يا بلح  
وعندما يصيح الشعب فى صوت متدفق:

بلادى بلادى بلادى.. لك حبيب وفؤادى

لتكون هذه الألحان الجماعية المتدفقة حلقة في سلسلة الأغنيات السياسية الموجهة لتعبئة الروح الوطنية ضد الطغيان الإنجليزى ذلك الوقت، هذه التعبئة والتجيش الذى تمخض عن تصريح ٢٨ فبراير الذى



## ياسر عبد الرحمن في حوار عن المعلم:

## الشيخ سبق عصره وتغلب على مشاكل الأجهزة الحديثة

الموسيقار ياسر عبد الرحمن أحد المؤلفين الموسيقيين المتميزين، موسيقاه تخترق جدران القلوب وتذهب بنا إلى حيث الخيال الجميل. فهي تمزج بين الماضي والحاضر، وكانت موسيقى سيد درويش نقطة البداية في حياته الفنية تأثر بها وقدمها في قوالب وأشكال جديدة نظراً لرقبها ولأنها تناسب كل العصور. سألت ياسر عبد الرحمن كيف تأثرت بموسيقى سيد درويش في بداية مشوارك مع الموسيقى؟

منذ الصغر وأنا أستمع لموسيقى وأغاني سيد درويش التي تتميز بالثقافية الشديدة دون تكلف فهي موسيقى بسيطة نابعة من صميم حياتنا اليومية قدمها بشكل مبسط فحفظها الناس.

هل يمكن تقديم أعمال سيد درويش بتوزيعات جديدة؟

نعم فهي ألحان بسيطة قابلة للتطوير في أكثر من شكل وبالفعل قمت بتوزيع عملين له منهم «أهو ده اللي صار» في اليوم علي الحجار «نجيش نعيش» وقام بغناؤه مجموعة من المطربين في تركيا بعد طرح الألبوم في الأسواق.

هل وجدت صعوبة في إعادة توزيع هذا اللحن؟

علي العكس تماماً فسهولة العمل الموسيقية أعطت لي الفرصة لتقديمها بأكثر من صورة.

في رأيك لماذا أطلق علي سيد درويش لقب فنان الشعب؟

أطلق علي سيد درويش فنان الشعب لأنه فنان بالفطرة ينتمي إلى مجتمع بسيط، وكان مهتماً بقضايا وطنه، وفي أواخر أيامه كان يقوي دراسة الموسيقى بإيطاليا للتطوير من نفسه، ولكن في رأيي الشخصي أنه لم يكن في حاجة إلي ذلك بدليل أن أعماله

تدرس حالياً في معظم المؤسسات الموسيقية العالمية.

ما هي أصعب الأعمال التي قمت بتوزيعها لسيد درويش؟

دور «أنا هويت» علي الرغم من أنه يبدو سهلاً لكنه يحتاج إلي نوعية خاصة من المطربين، وأفضل من قام بغناء هذا الدور إسماعيل شبانة وسعاد محمد.

علي الرغم من قصر الفترة الزمنية التي عاشها سيد درويش إلا أنه أترك الساحة الفنية بالعديد من الأعمال فما تعليقك علي ذلك؟

سيد درويش حالة خاصة جداً، بدأ التلحين في سن مبكرة مما جعل له رصيذاً هائلاً وإنتاجاً غزيراً من الأعمال وساعده علي ذلك الأحداث السياسية في ذلك الوقت، فإحساسه بها كان يترجمه فوراً إلي ألحان للشعب، فهو بكل المقاييس سبق عصره وتغلب علي مشاكل الأجهزة الحديثة والتأليف الموسيقي الإلكتروني والأوركسترا، بالإضافة إلي أنه جمع بين كل أنواع الموسيقى.

هل يمكن تقديم أوبريتات سيد درويش مع الأوركسترا؟

الأوبريت يمكن توزيعه بأكثر من شكل منها الأوركسترا، السمفوني،

الموسيقى الإلكترونية أو موسيقى الجاز، وأعمال سيد درويش بالتحديد تتميز بالثراء الفني وإمكانية توظيفها بشكل أو آخر.

هل يعتبر سيد درويش رائد مدرسة التعبيرية في مصر منذ ذلك العصر وحتى الآن؟

نعم لأن فنان الشعب سيد درويش كانت لديه القدرة بمجرد سماعه الكلمة يمكنه التعبير عنها وترجمتها إلي لحن سهل يحفظه الناس دون دراسة، وجاء ذلك نتيجة تفاعله مع بيئته وقضايا وطنه.

تطرق سيد درويش للعديد من الموضوعات السياسية والاجتماعية المهمة فلماذا يصعب علي أي فنان حالياً تقديم مثل هذه الأعمال؟

من الصعب الآن أن يحدث ذلك لأن عصر سيد درويش يختلف عن عصرنا هذا، فكانت الوسيلة والمفرد الوحيد للخروج بمثل هذه الأغنيات هي المقاهي الشعبية، وكان المجتمع المصري مقسم إلي طائفتين فقط، إما البشوات «الأغنياء» أو الكادحين «المطحونين»، والآن إذا غنيت للشمالين أو البورسعيدية لا تنتشر الأغنية سوي علي مستوى المكان فقط، وقد شهد عصر سيد درويش فترة سياسية ساخنة انفعلت معها الطبقة الكادحة وأخذت تردد أغنيائه لأن مثل هذه الأغنيات كانت تشبع رغباتهم، أما الآن فالظروف اختلفت، فالبعض يستمع إلي أغاني غريبة علي الرغم من انتماهه لبيئة شعبية كوسيلة للهروب من الواقع.

ما هي أكثر أعمالك تأثراً بمدرسة سيد درويش؟

لي أغنيتان بصوت محمد منير في فيلم «حكايات الغريب» ضمن أحداث الفيلم وهما «أنتي ابتديتي وأديتي» و«غريب وجيت السويس» وهما من نفس مدرسة سيد درويش وقام بغناهما محمد منير علي المقهى بالسويس.

في رأيك من أكثر الشعراء تأثيراً في فن سيد درويش؟

بديع خيري وبيرم التونسي كان لهما تأثيراً ونصمة واضحة في تكوين شخصية سيد درويش الموسيقية وفي خطه الموسيقي فهم بمثابة علماء وليسوا مجرد زجالين.

محمد منير المعداوي

علي ثروت الموسيقي العربية: سلسلة قاعدة بيانات أعمال الموسيقي العربية (٣) سيد درويش، مركز المعلومات ودعم

١٩٩٢م)، كتاب الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢م. ٢- المشروع القومي للحفاظ

١٩٩٤م. مؤلفات عن سيد درويش ١- الذكري العشوية لميلاد الموسيقار سيد درويش (١٩٩٢م)

كامل، المسرح الغنائي عند سلامة حجازي وسيد درويش دراسة مقارنة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة،





فی ایچ و جائلہ



## سيد درويش

## فى بيته

# مواقف أسرية

حسن درويش

مات الحاج درويش البحر عام ١٩٠٦، تاركاً أسرة لا عائل لها إلا الله وليس لها موارد مالية تتعيش منها، وليس لها إلا الابن الوحيد سيد درويش لينتجمل مسؤولية أسرة هي أمه وشقيقاته. ولما كانت الالتزامات الأسرية ومتطلباتها تتزايد التحق بفرقة كامل الأصلي كمغني يردد ألحان الشيخ سلامة حجازي بين الفصول ولم يستمر في عمله طويلاً بسبب حل الفرقة وتسريح أعضائها... وكان التحاقه بالعمل كمطرب لهذه الفرقة هو السبب المباشر في فصله من العهد الديني.

وسعيًا إلى الرزق بدأ يقرر اتجاهه الفني بالغناء في مقاهي كثيرة كما هي العادة في ذلك الزمن.. ويشاء القدر أن يتعرف في إحدى هذه المقاهي على غانيه سكندرية سيطرت عليه بدفء عواطفها وحصارها له، فهجر أهله وعاش معها لا يغني إلا لها بعد أن اكتشف أنها مصدر إلهامه ومنبع وحيه في عطائه الفني.

شاع أمره بين المجتمع، وافتضح أمره بين أهله الذين فوجئوا بهذا الانحلال المرفوض اجتماعياً فتكلموا

ضده.. وكادت الأسرة تفقد انزانها فهذا يهدد بطلاق شقيقته، وذلك يهدد بفسخ خطوبة أخته الأخرى إذا لم يرتدع عن غيه حفاظاً على سمعة الأسرة والعودة إلى القيم الأخلاقية التي ينسب بها المجتمع المحافظ.

وانهزم سيد درويش أمام هذه الضغوط حباً لأمه وحباً لشقيقاته اللاتي يعترضن بحبه لهن، فاعتزل الفن إرضاء لأهوائهم وتحقيقاً لرغباتهم.. فعمل في تجارة الموييليا وفي العطارة ومناولا للبناء وظل يتنقل من عمل إلى آخر حتى

انتابه السأم.. لم يستطع أن يستمر في رضوخه لهؤلاء الغزاة الذين يعتمدون أن يحطموا مشاعره ليبعدوا عن مصدر وحيه وإلهامه.. ويتساءل في مرارة..

فى شرع مين فاضى الهوى  
بذله خصمه ويحكمه

هو الطبيب مالوش دوا  
وسرى إزاي أكتمه

وإدى النواح بالسر باح  
يكفى افتضاح

بين العباد أمرى اشتهر  
الصب من يعدك هلك

والصبر له أحسن طبيب  
تركك أهلى وملت لك

والناس بتعطف ع الغريب  
وأنت لك أخلاق ملك

قلبي انشبك

إمتى وصالك يا قمر

حاولت الأسرة أن تعالج الفراغ النفسى لسيد درويش، فأصرت على إنعام زواجه من إحدى الأسر السكندرية، فوافق وكانت هذه هي الزيجة الأولى التي أنجب منها ابنه محمد البحر ومما يؤسف له أن هذه الزيجة لم تنسيه ملهمته المسيطرة على مشاعره، فعبّر في دور «فى شرع مين»، عن مكتوباته النفسية بالكلمة واللحن مصوراً المعاناة التي عاشها في حرمان عاطفى ترضية لجميع أفراد أسرته.

أسعد ملهمته هذه العودة وتمكنت من حصارها له بأنوثتها وحنانها خشية أن تفنقه مرة أخرى.

وظلت تضيق عليه الحصار إلى درجة أنه اختلق من حصارها وقرر ألا يستكين لهذا الحصار بهجرها والابتعاد

سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.

٦- خليل المصري: أغاني

درويش ٧٥ عاماً من الخلود، دار الصديقان للنشر والإعلان، الإسكندرية، ١٩٩٨م.

٥- حسن درويش، من أجل أبى

٣- فنان الشعب سيد درويش، جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش الإسكندرية، بلا تاريخ.

٤- حسن البحر درويش: سيد

تابع البيلوجرافيا

اتخاذ القرار، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى، دار الأوبرا، القاهرة ١٩٩٧م.



وقامت هذه الأنسة (حياة صبرى) بزيارة لمنزل سيد درويش عدة مرات فى غيابه بحجة الاطمئنان على الطفل المريض.. وعقب كل زيارة كان أهل البيت يخبرونه بها.

وظل سيد درويش يتحرى شخصية هذه الزائرة حتى تأكد من أنها الأنسة حياة صبرى التى تعمل بالفرقة.. ظهرت الجوانب الإنسانية تحفزه بضرورة رد الجميل لهذه الأنسة التى اهتمت بمشاعره.. بدأ الارتباط بها تقديرا لمشاعرها.. بعيدا عن المشاعر الوجدانية أو الاحاسيس العاطفية فأشركها معه فى تسجيل بعض الألحان على الأسطوانات فى بعض أعماله الفنية.

سيد درويش صاحب قيم ومحافظة على التقاليد الاجتماعية، وأخلاقه لا تسمح بتردد امرأة على أهل بيته إلا إذا كان على ثقة من أخلاقيات هذه الإنسانة.. ومن هذا المنطلق اندمجت حياة صبرى مع أفراد الأسرة بكثرة ترددها على منزل سيد درويش بحجة عمل بروفات تحفظ فيها الألحان التى تخيرها لها.

كان الاختلاط بين الأسر مقبدا يقيم اجتماعية سائدة ومنفق عليها.. ولزيادة حرصه على سمعة المجتمع الاسرى التزم بضرورة حماية هذه الفتاة من ذئاب الوسط الفنى.. فاتهموه بحبها.

حياة صبرى امرأة طموحة، وكانت فى واقعها تحب سيد درويش وتعمل على إنماء هذه المشاعر فى داخله.. ولكى تحطم العقبات والحواجز لتحل مكان المهمة الحقيقية لحياته الفنية.

لقد ظهرت حياة صبرى فى نفس المرحلة الزمنية التى كان سيد درويش

الاختيار دون أن يرى العروس.. ولكن.. بعد أن أقيم حفل الزفاف وبعد أن انتهت مراسم الزواج واتصرف المهنئون توجه العريس ليرى العريس عروسه لأول مرة.. فما كاد يرى وجهها حتى

نغبت عليه صدق مشاعره.. فخرج هاربا من عندها ولم يعد!!!

الزوجة الرابعة: والأخيرة هى التى تزوجها فى ٢٩ مايو ١٩١٩ وعاشت معه فى قمة مجده حتى توفى ولم تبلغ العشرين عاما.. فأقامت على ذكره وأثرت أن تعيش من أجل ولدها «حسن» والسهرة على تربيته فلم تتزوج مرة ثانية.

تزوج سيد درويش أربع زيجات دون تعدد ولا مشاركة.. لميله بفطوره السليمة للاستقرار فى حياة منزلية هادئة تستقر فيها أحاسيسه ومشاعره.. ومع ذلك فإن سيد درويش لم يستطع الهروب من ملهمته التى عاشت فى وجدانه فى كل مراحل حياته الفنية.. فعاشت فى أعماقه إلى آخر نبض فنى فى حياته.. وليس من السهل أن تحتل أى امرأة أخرى مكانة هذه المهمة.

فى إحدى بروفات فرقة التمثيل العربى (فرقة زكى عكاشة) لوحظ أن سيد درويش كان مهموما على غير سجيته المرححة التى تعودوا عليها.. فأرادت إحدى أعضاء كورس الفرقة استجلاء الأسباب التى تعكر صفو البروفة.. حتى تأكدت من أن الطفل يحيى (ابن سيد درويش) مريض وسيد درويش قلق بشأنه.. فتمحرت عن عنوان المنزل الذى يقيم فيه سيد درويش..



عنها رغم أنه يحبها ولكنه لا يطيق حصارها.. وقرر من أجل ذلك الهجرة من الاسكندرية لـزاول نشاطه الفنى فى القاهرة.

تزوج سيد درويش أربع زيجات:

الزوجة الأولى: نوهنا عنها وهى التى أنجب منها محمد البحر..

الزوجة الثانية: فهى ابنة عمه «فاطمة».. ولم تعمر هذه الزيجة طويلا بسبب الخلافات العائلية بين الزوجين وانتهت بالطلاق.. وتوفيت ابنة العم إثر هذا الطلاق.. وينفعل إحساس سيد درويش بتأنيب الضمير معبرا عن شعوره بأنه ظلمها فى حياتها.. فيترجم هذا الإحساس بكلمات على لسانها فى مقطوعة يقول فيها:

مظلومة وياك يا ابن عمى  
الذنب دا منك مش منى  
أنا كنت أحبك وأميل لك  
دلوقت قليل لما أنظرك  
أنت اللى علمتنى هجرك  
والذنب منك ما هو منى  
شغل مناورات ما أحبش  
تبعت لى كلام ولا أردش  
بتكلم غيرى ما يهمش  
والذنب منك مش منى

ومن بين سطور هذه الكلمات على لسان ابنة العم يفهم أن الغيرة القائلة هى التى قادت هذه الزيجة إلى الفشل.

الزوجة الثالثة: تخيرتها له عمته السيدة ليبيبة وكانت تدعى السيدة جميلة.. ووافق سيد درويش على هذا

والأحسان سيد درويش (نصوص الأغاني)، غير منشورة.

٢- عبد الحميد توفيق زكى: السيد درويش فى عيد ميلاده المئوى،

كتاب أكتوبر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.

٨- فكرى بطرس: سيد درويش، الإسكندرية، ١٩٥٨م.

٩- محمد علي حماد: سيد درويش حياة ونغم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م.

١٠- محمد محمود دوازة: قصة سيد درويش، كتاب الفن، القاهرة، بلا تاريخ.

١١- محمود أحمد الحفنى: سيد



## مواقف أسرية

ينتج فيها دور أنا  
هويت، ودور تركت  
الحب الذى يعبر فيه  
عما خفى من حقيقة  
مشاعره نحو الملهمة  
بقوله:

يوم تركت الحب كان لى  
فى مجال الأنس جانب  
ورأيت المجد عاد لى  
بعد ما كان عنى غايب  
مين يصدق بعد مبللى  
إنى أقول الهجر واجب  
مين حبيبه صار عزوله  
غيرى .. لما ثبت عنه  
يا أحبة استعجبوا له  
هو قاضى العشق عمه  
مهما طال الود قولوا له  
البعاد لا يبد منه

هذا الدور لم يسجله سيد درويش  
بصوته .. ولكن كيف يتسنى لإنسان  
بإحساسه فى معانى هذه الأدوار ويعلن  
فى صراحة بقوله:

أحبه حتى فى الخصام  
ويعده عنى يا ناس حرام  
ثم يعلن عن حقيقة أخرى مترسبة  
فى اللاوعى ويؤكدنا فى غنائه بقوله:  
أحبه حتى فى الخصام / ويعده عنى  
يا ناس مش حرام .. كيف يفكر هذا  
الإنسان فى علاقة حب مع امرأة  
أخرى..!!

ومن الأحداث الطريفة أذكر أن سيد  
درويش سلم طربوشه للطرابيشى لينظفه  
ويكويه .. وعثر الطرابيشى بين الطربوش  
والخوصة الداخلية على حجاب، فسلمه  
للمشيخ سيد الذى تبين له أنه حجاب  
محبة من الأنسة حياة صبرى. فما كان

منه إلا أن ضربها ضربا  
ميرحا اعتقد أنها أنستها  
حبها له، أو أسعدتها العلفة  
تطبيقا للمثل القائل ضرب  
الحبيب زى أكل الزبيب .. !

وفى حديث شائق لبديع

خبرى يقول فيه :

كان سيد درويش أهر إنسان عرفته  
بأمره .. وكان لا يقبض مالا إلا ويخص  
منه هدية لأمره، ولا يسلم عليها إلا وهو  
راكع على الأرض ويلطم يدها .. وأذكر  
مرة أننى وسيد درويش قبضنا «قبضية»  
حلوة من شركة أسطوانات كادرون، أجر  
تعبلة بعض ألعاننا، وكان أجر الملحن  
ضعف أجر المؤلف.

وقال لى سيد :

- ياللا بينا على صيدناوى.

- تعمل إيه ؟!...

- نشترى كاستورات لأمرى .. الشتا  
داخل ..

ونذهبنا إلى صيدناوى، ووقف سيد  
ينقى القماش .. وإذا بسيدة أنيقة جميلة  
تقف إلى جانبه نسأله :

- حضرتك بتشتري قماش  
للدمام ؟!

- لا والله .. ذا لأمرى.

- تسمح أساعدك .. القماش دا حلو ..  
خذ اللون دا.

- كتر خيرك يامنام .. ذوقك ممتاز ..  
- مرسى .. خذ كمان من القماش  
دا ..

واستمع سيد درويش إلى المستشارة  
الحسنة، وشكرها بحرارة وانصرفت ..  
ونذهب هو إلى الخزينة ليدفع ثمن  
الأقمشة التى اشتراها .. ووضع يده فى  
جيبه وأخرجها ببيضاء .. ثم انفجر ضاحكا  
وقال للتصرف:

- أنا نسيت المحفظة .. خلوا الحاجة  
لحسابى لغاية ما أجيب القلوس وأرجع ..

وقال لى ونحن خارجان من المحل:

- الست الحلوة لطشت المحفظة وهى

بتنقى لى القماش ..

- ودى حاجة تضحكك .. ؟!

- آمال .. لأنها استغفلتني بطريقة

لطيفة .. حلال عليها .. أنا عارف إنى

مغل .. ومضى ..

وعندنا إلى المنزل وسيد لا يكف عن  
الضحك إلا ليعاوده .. وكان سيد درويش  
أكبر مهلك للمال، ولا يستريح حتى  
ينفض جيبوه من كل قرش وهو ما كاد  
يستقر فيها ..

هذه صورة واقعية من حياة الشيخ  
سيد فما بالك بمعاملة سيد درويش مع  
أهل بيته؟

لم يكن سيد درويش فى تصرفاته مع  
أهل بيته مزمتا مستبدا بل كان مرحا  
يستمرسل فى مرحه إلى أقصى حدود  
المرح .. كان يتحلى بالحلم والوداعة  
وحبه الفياض لأولاده .. وكان يرفه عنهم  
بدعوتهم إلى مشاهدة كل المسرحيات  
التى يلحن أغانيها.

وعلى النقيض من ذلك كان يثور  
ثورة عارمة إذا ما رأى أحد أفراد الأسرة  
متحبا أو شاكيا فيفر من البيت حتى تهدأ  
نفسه وتذهب عنه علة ثورته .. فإذا  
ما عاد إلى البيت كان أودع إنسان بعد أن  
تناسى ذلك الغضب وأقبل على أهل بيته  
بالوداعة والحب ليريت على كتف هذا  
وليقدم لهم ألوان من الحلوى والفاكهة  
حتى يعودوا إلى مرحهم ...

هذا هو سيد درويش ... ■

درويش حياته وعبقريته، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب، القاهرة،  
الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.

مؤلفات ذكر فيها سيد درويش:

١- مؤتمر الموسيقى العربية عام  
١٩٣٢م : المملكة المصرية، وزارة  
المعارف العمومية، المطبعة

الأميرية، القاهرة، ١٩٣٣م.

٢- محيط الفنون : الجزء الثانى،  
الموسيقى، دار المعارف، القاهرة،  
بدون تاريخ.

٣- تراثنا الموسيقى : الجزء الأول  
من الأدوار والموشحات، اللجنة  
الموسيقية العليا، الناشر محمد  
الأمين، القاهرة، بدون تاريخ.





# الدراما التصويرية في موسيقى سيد درويش

د. م. حسن محمد البحر درويش

يقول سيد درويش:

لشارع فضل كبير علي.. أخذت منه الكثير.. فالشعب هو الفنان الأصيل..  
لبت لنا بعض فنه الذي يصدر عن طبيعة أصيلة.. لا يمكن  
للصنعة مهما بلغت من القدرة والإعجاز أن تبلغ شأوها.

الهشيم:

قوم يا مصري مصر دائما بتناديك  
خذ بنصري نصري دين واجب عليك  
والذي يختتمه بتلك العبارة:  
إيه نصاري ومسلمين قال إيه ويهود  
دي العبارة تمل واحد م الجدود  
وترتب على ذلك تفويت فرص  
الاستعمار في الوقعة بين نسيج الشعب  
الواحد .. على الرغم مما يظهر بين أونة  
وأخرى من محاولات للتليل من تلك  
الوحدة.

التعبير في الجملة عند سيد درويش

سيد درويش آمن بقوى المجاميع  
عندما تعبر وتصور بالموسيقى موافقيا..  
فجاءت معظم ألحانه على لسانها  
غنائيا.. كما آمن بالوحدة بين  
مصر والشعوب العربية.. ومنها السودان  
الشقيق.. الذي قام بتصوير عوامل تلك  
الوحدة موسيقيا معبرا على لسان الأخوة  
السودانيين بإيقاع الجنوب الذي أدخل  
لأول مرة في تراكيب الموسيقى  
المصرية..

دنجي دنجي دنجي دنجي دنجي دنجي  
جالت لي هالتي أم أحمد

وأمين صدقي.. وعبد الرحمن كامل..  
وإذا أصداء هذه الألحان تهز كيان  
المستعمر وتؤرقه، كان الاستعمار كعادته  
يحاول بث بذور الفرقة بين أفراد الأمة  
بحجة اختلاف الأديان .. فنصدي سيد  
درويش بموسيقاه المصورة التي تعبر عن  
دراما الكلمات في مجموعة من  
الألحان.. منها على سبيل المثال:

نحن السياس (أوعى يمينك  
أوعى شماتك)

والذي يختتم اللحن بتلك العبارة المعبرة  
والمصورة للتحدي:

لا تقول نصرائي ولا مسلم ولا يهودي  
يا شيخ اتعلم

إلى أوطانهم نجمعهم  
عمر الأديان ما تفرقهم

وفي النشيد الذي انتشر كالنار في

بتلك العبارات البسيطة التركيب  
.. العميقة التعبير.. بلخص لنا  
سيد درويش نبع العبقرية في الفنون ..  
ألا وهو الشعب الذي نبت منه سيد  
درويش وعبر وصور بالموسيقى والغناء  
عن كل طوائفه بمستوياتها الاجتماعية  
المختلفة .. بأحاسيسها التي كانت تعاني  
منها طبقات الشعب في غنائياته  
وموسيقاه التعبيرية.. التصويرية، كان  
فنانا تشكيليا ليس بالفرشاة أو الأزميل بل  
بريشة الفنان الموسيقي.

نفثت عبقرية سيد درويش ..  
ونضجت أثناء ثورة ١٩١٩ .. وكانت  
نتاجا عبقريا لبقطة الشعب في مصر..  
ونبض الكفاح الوطني.. واتفعل سيد  
درويش بهذا.. فإذا ألحانه التي تزوجت  
مع كلمات المبدعين.. يدع خيرى

٤- سليمان حسن القباني: ١٩١٢م.

بغية الممثلين، مطبعة جرجس ٥- سمحة الخولي: القومية

عزوزي، الإسكندرية، في موسيقى القرن العشرين،

عالم المعرفة، العدد

(١٦٢)، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب،

الكويت، يونيو ١٩٩٢م.

٦- عبد الحميد توفيق

زكي: أعلام الموسيقى



الدراما التصويرية

فى موسيقى

سيد درويش

فى موسيقى درويش

إن الانتقالات اللحنية ذات المسافات الصوتية المتباعدة .. والتي ظهرت ملامحها فى أدوار سيد درويش فى الحسوار الغنائى .. والتي تضمنت خصائص الأداء الجماعى التى تعتبر الأداء الجماعى القاعدة فى ألحان سيد درويش، والتي أعطت الإمكانية الفنية لانطلاق الأصوات الغنائية الجماعية والتي تمثل مرحلة الانتقال الهامة فى تاريخنا الموسيقى تحرر بها التعبير الموسيقى من الغناء الفردى الذى بدور فى حلقة ضيقة من الدرجات النغمية المتقاربة الأبعاد.. كذلك للعبارات الموسيقية القديمة الخالية من التعبيرية. كما أننا نجد فى الجملة اللحنية التعبيرية فى أدوار سيد درويش.. ملامح تقسيمها إلى جمل استغماية وأخرى تجيب على هذا الاستفهام.. عندما تتركز الجملة اللحنية فى النهاية على درجة أساس المقام.. ولتأخذ كمثال الإعداد الأوركستراالى الذى قام به الأخوان رحباني «زوروني كل سنة مرة» الذى غننه القيثارة فيروز».

التصوير الموسيقى

عند سيد درويش

بحضرتنا فى هذا المقام كلمة عملاق الأدب المبدع عباس محمود العقاد فى قصيدته التى يرثى فيها سيد درويش: لله سيد الذى غنى لكم زمنا .. فقال العارفون «مصور» وصف ابن مصر قليس بدوى أصغى إليه .. لأسامع أمصر إن هذين البيتين يقدمان التفسير لعبقرية سيد درويش فى الموسيقى.. كانت الموسيقى عند سيد درويش تصور

كلماية فى مثالية

سرجوا الصندوق يا محمد لكن مفتاحه معايا لم يكن سيد درويش يعرف بديع خيزرى عندما لحن هذا الكلام .. بل قرأه فى إحدى الجرائد وانفعل به وصوره موسيقيا.

ثم يبرز سيد خصائص الشخصية العربية.. من فروسية.. وشجاعة.. وإقدام.. على إيقاعات الفرسان.. فى لحن أوبريت عبد الرحمن الناصر.. وهو: يا أباة الضيم يا فخر العرب صونوا حماكم

فى سبيل المجد من بخشى العطب ردوا عداكم

وكان تحدى سيد درويش للسلطة بالاشتراك مع عملاق الكلمة الشعبية محمود بيرم التونسي ظاهرا فى ألحان أوبريت «شهر زاد». ولتستعرض أحد الصور التعبيرية الموسيقية التى وضعها سيد درويش فى نهاية لحن ختام الأوبريت على لسان الجندي المصرى «زعيولة»:

أنا إن سألت دموعى  
واللا هبت نار ضلوعى  
كل ده طالب رجوعى  
تانى للبر الأصيل

طول ما نهر النيل بيجزى أنا لا أنزل  
عمري

وإن حكمتى أى مصرى  
فاحكمى عالمستحيل  
ويرد الجميع :  
يالله حيوا دى الشهامة  
يالله سافر بالسلامة  
شوف بلادك فى مسرة  
إنت حر وهى حرة

خصائص الجملة اللحنية

معانى الكلمات.. وتصور الجو النفسى الذى يتناولها موضوع الأغنية أو المشهد الغنائى.. بشكل نحاس فيه العقول. وسنحاول أن نستعرض بعض أمثلة من ألحان سيد درويش الموسيقية فى مجالات مختلفة من الحياة.. لنرى كيف كان عملاق الأدب.. محققا فيما جاءت به القصيدة.

المثال الأول :

لحن الصناعاتية «الحلوة دى قامت تعجن»..

الصورة الأولى:

الحلوة دى قامت تعجن فى البدرية  
والديك بيدن كوكو كوكو  
فى الفجرية  
باللا بينا على باب الله يا صناعاتية  
يجعل صباحك صباح الخير  
يا أسطى عطية

الصورة الثانية :

طلع النهار فتاح يا عليم  
والجيب مافيهش ولا مليم  
مين فى اليومين دول شاف تلطم  
زى «الصناعاتية» المظالم

الصورة الثالثة:

ده الصير أمره طال  
وايش بعد وقف الحال  
باللى معاك المال  
برضة الفقير له رب كريم

الصورة الرابعة

أولاد أوروبا ما بيناموش  
عن الصناعات مابونوش  
الأفرنجى دايماً حلق حوش  
والمصرى جانبه يطلع بوش  
سبع صناعات فى إيدينا  
والهم جابر علينا  
ياما شكينا وبكينا  
ويا أغنيا ليه ما تساعدوش

الصورة الخامسة :



ما تشد حيلك يا بوصلاح  
اضربها صرمة تعيش  
مرتاح  
خللى ثوكالك على الفلاح  
يالله بنا بالله الوقت أهو  
راح

الصورة السادسة:

الشمس طلعت والمك لله  
إجرى لرزقك خليها على الله  
ما تشيل قدومك  
والعدة وبالله

الصورة الأولى..

قام سيد درويش بريشته الموسيقية  
بالتعبير التفاضلي .. إيقاعيا ونغميا  
بتصوير قيام الزوجة مع صباح الديكة  
لتعجن خبز الأسرة، وتوافق ذلك مع  
التصوير النغمي لصباح الديكة في الفجر  
كوكو كوكو متطابقا تماما مع نغمة  
صباح الديكة .. مع تمثيلات الخبز  
لزوجها.. دون أن تتطرق الصلعة في  
وضع هذا التصوير للحنى.

الصورة الثانية..

يجيء التصوير الموسيقي في تلك  
الصورة معبرا أيما تعبير عن النزهر من  
الحالة الاقتصادية التي كان يمر بها  
المجتمع ممثلا في الصناعات.. أيضا  
إيقاعيا ونغميا..

الصورة الثالثة .. مناداة بالتصوير  
الموسيقى.. لأغنياء المجتمع بالمشاركة  
مع الفقراء في تلك الظروف.. وإن  
مصدر هذا المال هو الرب الكريم..

الصورة الرابعة ..

يتنقل الإيقاع والنغم في تلك  
الصورة.. معبرا عن نشاط أولاد أوروبا  
والشكوى بالموسيقى التصويرية..  
لحصول الأجنبي في مصر نتيجة  
للظروف على فرص العمل وحزمان  
المصري منها.. ثم عتاب في التصوير  
الموسيقى إلى قمته من التغيير عن نهاية



الكون والذي دونهما سيد  
درويش في النوتة الموسيقية  
لهذا اللحن ليس لها زمن  
محدد.. ويمكن لكل صوت  
حسب قدراته أن يعبر عن لا  
نهائية الكون.. ثم ينتقل سيد  
درويش بريشة الموسيقى  
المعبرة إلى إيقاع آخر بنغمات أخرى..  
في نهاية اللحن.

وأقولك عاللى خلانى أفوت أهلى  
وخلانى

حبيب أوهيته روى

لغيره لا أميل تانى

المثال الثاني:

لحن التحفجة «الحشاشين»

الصورة الأولى:

بأما شاء الله ع التحفجة  
أهل اللطافة والمفهومية  
اجعلها ليلة مملكة يا كريم  
دا الكيف مزاجه إذا تسلطن  
أخوك ساعتها يحن شوقا  
إلى حشيش ببيتنى نيشى  
أسأل مجرب زى حالاتى  
حشاش أراى .. يسفح يومانى  
خمس جزية ستين سبعين هاهأ..

بامر حب

الصورة الثانية :

صدق وأمن بالذى خلقها  
وقال كونى جوزة لكل مين يدوقها  
ده يتمن أنفاسها بملايين  
بس الأكادة حبس وظلومة  
يكفيننا شرك يادى الحكو .. الحكو ..  
الحكومة

حكو حكو حكو حكومة ساعة ما  
نسمع زنة ناموسة

نبص نلقى كل الشخصوة - اكسبرسات  
ها ها ها راحم طابرين ها ها ها .. يا  
مرحب

الصورة الثالثة :

هو احنا يعنى علشان غلاية  
لا بتوع قراية ولا كتابة بيهينونا فلنحبنا  
التفانين

كان يبقى شنبى لا مواخذه  
على كلب رومى أو معزة  
ساعة ما تندد وتقول يا قرقر  
أجيك مشمر من غير تؤخر  
هو ابن مصر حياخاف من مين ها ها ها ..  
يا مرحب

الصورة الرابعة :

ورينا أجمعص بيه ولا باشا  
يقدر يعيب ع الحشاشة  
فشر يا دقدق صلى على الزين  
وأفكك الحق يوم ما نلقى  
بلادنا طبت فى أى زنفه  
يحرم علينا شريك يا جوزة  
روحى وانت طالقة (مالكيش عوزة)  
دى مصر عايزة جماعة قايقين يا  
مرحب

الصورة الموسيقية الأولى:

ناطقة بحال قائلة من لحن وإيقاع  
للتعبير عن الحالة النفسية والاجتماعية  
والعقلية .. وكأنها صورة ولكنها حية  
لنلك المجموعة.

الصورة الموسيقية الثانية:

تصوير حالة الجبن التي تسيطر على  
هؤلاء المدمنين وخوفهم من الوقوع فى  
أيدى ممثلى الحكومة.. حتى هلهم من  
مجرد زنة ناموسة.. ويلاحظ فى تلك  
الصورة النغمية الإيقاعية نهايتها التي  
تعبر عن السخرية بـ ها ها ها .. يا  
مرحب.. للتدليل على استمرار وقوعهم  
تحت تأثير المخدرات.

الصورة الثالثة:

التي صور فيها سيد درويش عن  
مستوى الفقر والجهل الذى يعيش فيه  
هؤلاء المدمنين عند غناؤهم هذا  
المقطع .. هو إحنا يعنى علشان غلاية/ لا



الدراما التصويرية

في موسيقى

سيد درويش

يتنوع قراية ولا كتابة نرى سيد درويش بزيشتته الموسيقية يصور حروف هذا المفطع.. ليتطابق تطابقا تاما مع مستوى الفقر والجهل عند «نغمات قراية ولا كتابة».. استمرار وقوعهم تحت تأثير المخدرات.. هاهأها.. يا مرحب.

في الصورة الموسيقية الرابعة، نجد سيد درويش يعبر باللحن بإيقاع مخالف تماما لما سبق لتساعد الإحساس لدى هؤلاء البسطاء بالانتماء.. وحاجة مصر لهم.. ليس وهم تحت تأثير المخدرات.. بل وهم فايقين.. عند وصول اللحن إلى ختامه في:

واقلت الحق يوم ما تلقى بلادنا طبت في أي زفقة يحرم علينا شربك يا جورة روي و انت طالقة ومالكيش عوزة دي مصر عايزة جماعة فايقين يا مرحب

دون أن تسبقها حروف السخرية الدالة على الوقوع تحت تأثير المخدرات.. هاهأها

المثال الثالث:

لحن (المتعصبين)

ما قتلش إن الكثرة لابد يوم تغلب الشجاعة وأديك رأيت كلام الأمره طلع تمام ولا فيش لواعه غير شى التي كان هالك أيداننا ومطلع النجيل على عينا إن فهمي بيكره حنا وأيش دخل دول ياناس بس في ديننا دخل ما بينا التي موقعنا في بعضنا وراح لك متصدر فقسنا لعبته واتجمعنا ليصنع شرفنا الله لا يقدر

عاديك على التي اديت له الدنيا وش ويقاله شركة ويقاعة تشوفنا إحنا نقول حنفية وتشوفه هو نقول بلاعة عايشين في وادي النيل نشرب

م العنادات على ملتي وسنتي من جاز لملاح ومن سكر لثر موايات نخوابة كليننتي رينا ما يوركشي لوحنا الجيب نصيف أما البيت انصف والهدمة التي على جتنا محجوز عليها دي عيشة تعرف الحق كله على الاغنيا هم يا فرحتنا بكثرتهم ملهيين في روزا وبهية والسف نازل على أمتهم امنى بقى نشوف قرش المصرى يقعد في بلده ولا يطلعش انتم بمالكهم واحنا بروحنا دي ابد لوحدها ما تسقش

إن الصور الموسيقية لكلمات هذا اللحن في مقاطعه المختلفة بإيقاعاته التي تتغير مع النغمات لتصوير الجو النفسى العام للمجتمع.. وضرورة نبذ محاولات التفرقة التي يقوم بها المستعمر، ببث بذور الفرقة على الوحدة الوطنية.. وضرورة الاتحاد والمجتمع لأنه يعطى قوة.. وتخطى هذه المحاولة.. ثم صور استغلال طبقة للطبقة الأخرى من أفراد المجتمع.. ثم تصوير معاناة وقسوة الحياة.. ثم العناب على الأغنياء الذين يوجهون اهتمامهم للنساء الأجنبية وتغشى صور الرشوة.. ثم دعوة الاتحاد بين الأغنياء والفقراء.. كل امكانيته.. والتعبير عن ذلك.. «دى ابد لوحدها ما تسقش».. بعد أن يتم توجيه الاستثمار إلى الداخل.

المثال الرابع:

لحن السياس

(إوعى يمينك إوعى شمالك)

الصورة الأولى:

التحذير باللحن الذى وضعه سيد درويش والإيقاع المتغير مع كلمات اللحن في مقاطعه المختلفة.. ولناخذ افتتاحية هذا اللحن.. لحن على أنغام بروجى لإيقاظ الموجه لهم هذا اللحن وهما «الرجل والمرأة»..

ثم ينتقل سيد درويش بزيشتته الموسيقية في تحذير موسيقى يتطابق كاملا ومصورا لمعانى كلمة «إوعى» إوعى يمينك.. إوعى شمالك.. إوعى الأزمة توقف حالك إوعى الأزمة توقف حالك إوعى وشك.. إوعى ضهرك

ثم يتغير الإيقاع عند «إوعى فوقك.. إوعى تحتك» كأنه يأخذ إيقاع النصيح.. بعد التحذير ثم ينتقل إلى «إوعى لجيبك من الحرامية» ثم يتغير اللحن والإيقاع عند «إوعى الكوكاين يلحس مخك.. إوعى من البوكسر ليطسك».. ثم يغير الإيقاع عند «إوعى الرومايزم في رجلك إوعى الجوزة تطير عقلك» ثم يعود بعد «يمينك شمالك إوعى» التحذيرية ثم يرجع سيد درويش إلى التحذير في الأزمة الموسيقية.. البروجى لإنقاذ المجتمع.

ثم ينتقل سيد درويش إلى الصورة الحية، إلى عنصر المجتمع الثانى وهو المرأة.. يخاطبها باللحن والإيقاع المتطابق مع معانى الكلمات بصورة تحبب العقول «ياللى ماشية.. خطوة خطوة، كأنها وصفا تفصيليا موسيقيا للخطوة ثم نفاجا بثلاثين كلمة «طالعة» فنجدها تعبر عن التطلع من «طالعة فيها عاملة حلوة ثم لحن توجيه شديد عند



«غطى اينك .. غطى  
رجلك» ثم يتغير النغم  
والإيقاع إلى النصح  
فى .. «غطى وشك ..  
غطى صدرك .. أو  
إوعى تترقصى فى  
السكة .. أو عكى تقوللى



ألفرانكة، ثم ينتقل بالإيقاع والحن مرة  
أخرى فى «أو عكى تتغمزى بعينك ..  
الناس ملمومين حواليكى، ثم يسرع  
الإيقاع إلى الثوم فى «الراجل إذا بصبص  
ليكى .. إيه ذنبه .. ذا الحق عليكى، ثم  
يرجع إلى نغمة الركود «يمينك ..  
شمالك .. إوعى، ويعاود التحذير فى  
«اللازمة الموسيقية».

البروجى لإنقاذ الجميع. ثم ينتقل إلى  
الصورة التى يعانى منها المجتمع  
المصرى من أونة وأخرى وهى محاولة  
الواقعية بين أفراد المجتمع الواحد بحجة  
إختلاف الأديان فنجد سيد درويش يعبر  
عنها دراميا وموسيقيا وإيقاعيا بأشكال  
مختلفة فى المقاطع التالية:

وردة ورده ورده ورده

يا فندى حودة حودة يالا وسع بلاش  
زحمة

على لسان السياس

ثم تتغير النغمة والإيقاع المعبرة عن  
النصح وبإيقاع يتطابق مع هذا المعنى  
اسمع منى كلمة إن كنت صحيح  
بدك تخدم

مصرام الدنيا بتتقدم

ثم يتغير الحن والإيقاع فى الشطرة  
المكملة للتركيز فى النصح

لا نقول نصرانى ولا مسلم ولا  
يهودى

يا شيخ اتعلم

ثم يتغير النغم والإيقاع عند الوصول  
إلى

اللى أوطانهم تجمعهم

عمر الأديان ما تفرقهم  
يمينك شمالك إوعى  
وهناك أمثلة أخرى كثيرة  
للتصوير الموسيقى عند سيد  
درويش فى مجالات الحياة  
المختلفة .. والتى سنكتفى  
بذكر بعضها دون الدخول فى  
تحليلها.

الفلاحين: طلعت يا محلا نورها/ يا  
حلاوة أم إسماعيل/ يقطع فلان على  
علان .. إلخ.

الطوائف: الشيبالين/ العربية/  
الجرسونات/ العمال/ الصناعية/  
السانغين/ الحشاشين/  
التمورجية/ الموظفين .. إلخ.

بنت اليوم دا وقتك دا يومك ..

يا بنت اليوم ..

فوقى أصحى من نومك

بزياداك نوم

وأينما أسكتش

بو حمار خنفشار .. خرسيين

مرسيين .. إلخ

**سيد درويش**

**والتأليف الموسيقى العلمى**

التعبير الموسيقى لا يكون صادقا  
وكاملا إلا إذا اشتمل هذا التعبير سواء  
أكان موسيقيا أم نغميا .. على أبعاد ثلاثة:  
البعد الأول: وهو عنصر النغم أو  
المسار اللحنى.

البعد الثانى: «عنصر الإيقاع» أى  
الوحدة الزمنية وقيمتها من حيث النبضة،  
ومن هذين البعدين تتكون الألحان الأفقية  
المسطحة.

البعد الثالث: المعمق والمجسد لتلك  
الألحان الأفقية .. هو التوافق النغمى  
المسموع مع هذه الألحان على شكل  
نآلفات راسية وهو ما يعبر عنه  
بالهارمونى.

وقد يكون البعد الثالث المعمق

والمجسد للألحان الأفقية على شكل ألحان  
أفقية أخرى نسمع وترتبط هارمونيا ..  
تنبأين لحنيا مع اللحن الأفقى الأصلى ..  
وهذا ما يطلق عليه الكونتراپونت ..  
وبهذا البعد الثالث يكون التأليف متعدد  
التصويت.

السمات المميزة لألحان الروابات هى  
فى اشتمالها على فقرات لحنية منسجمة  
لمسافات الثالثة والرابعة والخامسة  
والسادسة والأوكتاف .. وإن هذه  
المسافات اللحنية كلها تعتبر من مكونات  
التراكيب الهارمونية .. وهى فى الوقت  
نفسه لم تكن موجودة ولا مستساغة من  
ملحنى عصر سيد درويش .. إذن فإن  
موسيقى وألحان سيد درويش باحتوائها  
على مثل تلك القفزات المنسجمة تصبح  
متضمنة فعلا ومشتملة على ملامح  
ومقومات البعد الثالث المعمق والمجسد  
للألحان الأفقية .. وهذا هو ما جعل  
موسيقى سيد درويش مميزة  
الخصائص ..

وقد أفادها ذلك فى ناحيتين هامتين:  
١ - إنها تعتبر فى الماضى والحاضر  
والمستقبل ألحانا أصليا وصادقة التعبير.

إنها ألحان تقبل المعالجة الهارمونية  
(غناء بيلقونى، كونفرا بوننى، هارمونى  
متعدد التصويت).

وأسلوب سيد درويش فى الحوار  
الغنائى يعتبر أساس التعبير الدرامى  
الأول فى الموسيقى العربية الغنائية ..  
وكما سبق أن أشرنا إن التعبير الدرامى  
فى الإبداع الموسيقى لا يمكن أن يقوم  
فقط على أساس التكوين الميولدى  
(اللحنى) مهما تلون هذا التكوين بألوان  
المقامات النغمية وتنوع بتنوع الأشكال  
الإيقاعية الحزينة .. إنما لابد لكى يكتمل  
التأثير الدرامى فى الإبداع الموسيقى من  
توفير عنصر الهارمونى .. وهو العنصر  
الذى يواصل به المؤلف الموسيقى التأثير



الدراما التصويرية

في موسيقى

سيد درويش

بمختلف الضغوط الإيقاعية من توفير عنصر الهارموني.. وهو العنصر الذي يواصل به المؤلف الموسيقى التأثير بمختلف الضغوط الإيقاعية ثم يعمق به أبعاد التكوين اللحني

وتأكيده بإعطاء الجمل الموسيقية الرئيسية والجمل الثانوية أجزاء هذا التكوين لنقوم بأدائها بمختلف آلات الأوركسترا الحديث. وهنا يقوم بمثال من ألحان سيد درويش المسرحية وهو أول لحن في الموسيقى الشرقية تحتوي على تأليف هارموني «كنكرايونتي».. وهو لحن المناققين من أوبريت «العشرة الطيبة».

عشان ما نعلنا ونعلنا ونعلنا

لازم نطاطي نطاطي نطاطي

وقد وضع سيد درويش هذه الكلمات القليلة في قالب لحن معبر من حيث الضغوط والهبوط.. وذلك بالقفز باللحن مسافتي الثالثة والرابعة الصاعدة أو الهابطة لتتطابق وتصور معاني الكلمات.. وفي الوقت نفسه لو استمعنا من آلة كاملة الهارمونية «كالبانو» إلى نغمات هذا اللحن نفسه معا.. أي في وقت واحد.. لوجدنا هذه الأصوات مجتمعة تكون مكونا هارمونيا. أي تأليف عادي مركب على الأساس «ري».. ويعني ذلك أن الهارمونية كانت في دم وطابع النفاق يتكرر ما قاله عرنوس:

الرك على حبة بولونيك

وذمة كاوتشوك خربانة

ما دام الأمير ذمته أنتيك

لازم الرعية تكون وحلانة

ومع الأسف الشديد فإنه حين قامت الإذاعة المصرية بتسجيل العشرة الطيبة إذاعيا لم يفتن القائم بالتوزيع الموسيقي لهذا التأليف الهارموني وأغفله، وهو ما يعتبر تشويها للحن سيد درويش الذي

وضع به تأليف هارموني بأسلوب الكونترابنتي في تاريخ الموسيقى العربية.

وقد كرر سيد درويش هذا الأسلوب في عدة ألحان، منها لحن دقت طبول الحرب يا خيالة..

في أوبريت شهر زاد.. عندما ألف لحنين مختلفين معنى ومبنى وكلاما.. ينشأن في وقت واحد.

ينغني زعبله في أحدهما (دقت طبول الحرب يا خيالة) بشجاعته وثقته بالنصر «دوسوا الأعادي بالقدم».. ويغني أعداءه المذمومين في الناحية الأخرى من المسرح، وفي الوقت نفسه يؤكد بفعله وهم يرددون.. «مش راح ينفع ولا يتمنع أبدا أبدا إن شاء الله».

وكما يقول الدكتور حسين فوزي: هذه المحاولة الجريئة في التأليف الكونترايونتي دون أن يكون سيد درويش طرق الهارمونية في ألحانه برغم عدم علمه بها من قبل (في جرائد).

وقد قام سيد درويش بمعالجة نفس الأسلوب الهارموني.. بل أعقد منه، في أوبريت الباروكة في أكثر من لحن.

خاتام

كان سيد درويش حقيقة مجسدة في جيله.. فأين هو اليوم؟

وماذا هو اليوم؟ هو أسطورة.. اختفت النغمة.. وحلت محلها النغمة.. فكادت تختفي الحقيقة.. وكادت تضع ألحان سيد درويش.. لولا كفاح محمد البحر النجل الأكبر لسيد درويش منذ وفاة سيد درويش عام ١٩٢٣ في جمع وحفظ تراث سيد درويش ونشره ضد تيار محاولة طمس موسيقى سيد درويش منذ انشائها عام ١٩٤٧ ثم نشر تلك الألحان بواسطة الفنان إيمان البحر درويش.

وموسيقى سيد درويش في حياتنا اليوم محوطة بمواقف متناقضة فهي حاضرة وغائبة في آن واحد.. حاضرة معا تفرض نفسها في كثير من مناسبات حياتنا، فهي تفرد نشيد بلادي بلادي ووقوفه وحده في أحلك الظروف، وبين انتشار أغاني زوروش كل سنة مرة.. يا عشاق النبي.. قوم يا مصري.. وغيرها من ألحان تتداول على الصعيد الشعبي.. وموسيقاه غائبة عن حياتنا بحكم اختفاء مدوناتنا والدراسات حولها وتحليلها ونقدها وتقويمها.. كذلك عدم قيام وسائل الإعلام المسموع والمرئي بوضع تلك الألحان التي لازالت تعبر في تلك الأونة أكثر مما تعبر عنها ألحان ملحنى اليوم.

فهل لنا أن نأمل في توحيد الجهود نحو تنفيذ ما انتواه سيد درويش في نشر أغانيه ومؤلفاته موزعة هارمونيا كما جاء في العقد الذي أبرمه مع إميل عريان المهندس مخترع البيانو الشرقي.. بعد تحقيقها موسيقيا وغائيا دون تحريف.. حتى يتمكن الجيل الحالي والأجيال القادمة من دراسة واستيعاب ما بدأه سيد درويش.. وبالذات في أعماله للمسرح الغنائي دون أن تصل إليها يد المسخ والتشويه من بعض الموسيقيين الدارسين بدعوى رؤيتهم الشخصية، كما حدث في بعض ألحان أوبريت شهر زاد بمناسبة العيد المشوي لميلاد سيد درويش.. كذلك تصدى البعض لتشويه أوبريت الباروكة ١٩٩٧ بالإسكندرية نتيجة للجهل وعدم اللجوء إلى مصدر الألحان الأصلية.



إيمان البحر درويش يؤكد:

## نعم.. سيد درويش قتل!

يظل فنان الشعب سيد درويش الغائب الحاضر دائماً في وجدنا الفني ولا شك أن للحوار مع إيمان البحر درويش قيمة في حد ذاته خاصة إذا كان عن سيد درويش..

أين إيمان البحر درويش من  
تراث جده؟

- صلتى بتراث جدي لم تنقطع  
أبداً، فأول اليوم لى فى شهر مارس  
١٩٨٣، به تسع أغانٍ لم يسمعها  
الناس من قبل حصلت عليها من  
المدونات الموجودة، هذه الأغاني  
للأسف كان قد رفضها جميع تجار  
الكاسيت بلا استثناء ولم يفهموا «دنجي  
دنجي والجريجي» وبقية أغاني  
الشريط المحببة لدي الجمهور.. لكن  
بعد ظهوري في حفل بالثليزيون  
وغنائي نفس أغاني الشريط المرفوض  
وبعد تجاوب الجمهور بشكل مثير  
ونجاح الأغاني بشكل مبهز، تجاوب  
معه كل تجار الكاسيت وأتوا جميعاً  
بفلوسهم «كاش»، ومع أن الشريط طبع  
٧ ملايين نسخة إلا أنني فوجئت  
بهجوم العديد من الصحفيين بنهموني  
باعتمادى «كلية» علي سيد درويش  
علي أساس أن هذا نوع من الخطأ، لم  
أنفهم وجهة نظرهم، حيث كان لسان  
حالي يقول «لم لا، فهو تراثي الذي

• صلتى بتراث جدي  
لم تنقطع

• موسيقى سيد  
درويش تناسب  
كل العصور

• أعمال جدي  
الدافع الحقيقي  
لألبومي الجرح  
الأيام

• ألحان الطوائف  
مفاجأتى الجديدة  
للجمهور العاشق  
لفنان الشعب



- ١٩- محمود كامل : المعارف، القاهرة، ١٩٧٧ م.  
المسرح الغنائى العربى،  
كتاب، العدد (٦٩)، دار  
٢٠- ناهد أحمد حافظ:  
(١٧٤)، دار المعارف،  
القاهرة ١٩٨٤ م.  
٢١- يحيى الليثى:  
ذكرياتى مع عبد الوهاب،



يليق بي، ولا يغير من مضمون اللحن الأساسي، فموسيقى سيد درويش دائماً متجددة وتناسب كل العصور.

### ● هل تحاول التحرر من تراث جدك لإثبات ذاتك ؟

- بالعكس فعندما تبهرت في تراث جدي وجدت أنه استطاع أن يمس المشاعر والأحاسيس من خلال أعماله الخالدة ، فقد كان بمثابة النبض والشعور لكل ما يجري من أحداث علي الساحة سواء داخلية محلية أو خارجية عربية ، وبالتالي كان هذا الدافع لعمل شريط «الجرح الأليم» الذي يتكلم عن قضايا الأمة العربية والقدس ويعبر عن إحساس وشعور المواطن العادي، وهو ليس شريطاً تجارياً الغرض منه الربح، وعلي الرغم من الهجوم الذي شنّه إحدى المجلات الأسبوعية متسائلة عما إذا كان هذا شريط فنان أم واعظ أم خطيب علي منبر لأنني في الشريط ألقيت الضوء علي الانتفاضة الفلسطينية ويشاء رب العالمين أن يتغير الفن كله بعدها مباشرة وأصبحت كل الناس تغني للقدس، وقد كنت أتمني أن يتم لقاء الضوء علي دوري وشريطي في إيقاظ الحس الوطني في هذه القضية المهمة، لكن للأسف لم يحدث هذا. وأنا قد تعلمت من سيد درويش إحساسه القومي والسياسي والاقتصادي وهذا سيب بقاءه معنا حيث أهدانا نوعاً جديداً من

الأغاني التي تسمي الشبابية حالياً ذات الإيقاع السريع الذي لا يستغرق ثلاث أو أربع دقائق وتألّق في وقت كان الغناء والموسيقى يستخدمان فقط لكي تتوه العقول، فقد كان إيقاع سيد درويش سريعاً متوافقاً مع الروح الوطنية الثورية الحماسية في ذلك الوقت.

يكفي أن السنباطي أستاذ الأساندة قال :

لا يلقب بموسيقار إلا سيد درويش، ولكننا نلعب في بناء بناء سيد درويش ولم يضع أي منا لينة فوق هذا البناء.

### ● هل مازال لديك المزيد من أعمال سيد درويش ؟

- جميع الأعمال الآن موجودة عند عمي «حسن درويش» فهو الأقدر علي تجميعها وتدريبها .

### ● هل هناك أعمال جديدة لسيد درويش ستري النور قريباً ؟

- نعم وهذه مفاجأة كنت أنكتكم عليها حالياً ، سوف يسمع الناس ألحان الطوائف كما لحنها سيد درويش فقد كان عبقرياً في أن يأخذ اللحن من الشخصية التي يريد التعبير عنها مثل «السقاين» .

### ● ما تعليقك علي من يشبهون شعبان عبدالرحيم بسيد درويش خاصة في نوعية الأغاني التي كانت تتحدث عن عامة الشعب وخاصة الصناعية ؟

- هذا كلام غير صحيح مطلقاً فهناك اختلاف بين الاثنين ولا مجال

لعمل مقارنة بينهم، حين أراد أن يغني لفئة الحشاشين سيد درويش قال «يا ماشاء الله علي التحفجية أهل اللطافة والمفهومية، كان سيد درويش يضاطبهم بنفس لغتهم وأسلوبهم، ويقول أقولك الحق يوم ما نلقي بلاذنا طبت في أي زنفة يحرم علينا شريك يا جوزة روعي وأنتي طالقة مالكيش عوزة، دي مصر عابزة جماعة فايقين» .

كلامه لعامة الشعب يستهدف حشهم علي أن يهبوا ضد الإنجليز فكانت له رسالة وهو يوصل رسالته إلي كل الطوائف بأسلوبهم الذي يفهمونه أما شعبان عبدالرحيم فهو يقدم شكلاً واحداً فقط لا يتغير.

### ● سؤال أخير هل أنت ممن يعتقدون أن مواقف سيد درويش الوطنية هي التي قتله ؟

- أؤكد أنه قتل وليس «نوبة حشيش» كما أشاعوا وهذا ثابت وأكد حيث طلب أهله من الحكومة في ذلك الوقت «تسريح الجثة» إلا أن الحكومة رفضت حتي أن «نجيب سرور» الشاعر الكبير أثار ذلك الكلام في كتابه «هكذا قال جحا» حيث قال: «سيد درويش يا نابغة ليه تموت مسموم ميت في يوم القيامة مين يكي علي المرحوم» . ■

### محمد ظريف





فوتوغرافيا



## فوتوغرافيا





منزل سيد درويش بالقاهرة (جزيرة بدران)





## فوتوغرافيا

الكتاب الذي تلقى فيه سيد درويش تعاليمه الأول







أحمد أساقفة الشيخ سيد

مذكرة			
باسم الشيخ سيد عبد الجبار من مختلف الفروع الدينية - مرة ٧٤٩ - سجل م ٧٤			
« جدول خصوصي » (للدروس والدرسين الذين يتلقى منهم)		ملاحظات شهرية	اسماء التلاميذ ١٩١٤ - ١٩١٥
الاسماء الطوبى	الاسماء الدروسين		شوال
التي يحصل عليها			التمعة
الاسماء			الحبة
توحيد			الحرم
اخلاق			
سيرة نبوية			
فقه			
شعر			

مذكرة فضل سيد درويش  
من العهد القديم



## فوتوغرافيا

من مقتنيات أسرة سيد درويش









## فوتوغرافيا

صورة مركبة للشيخ سيد درويش



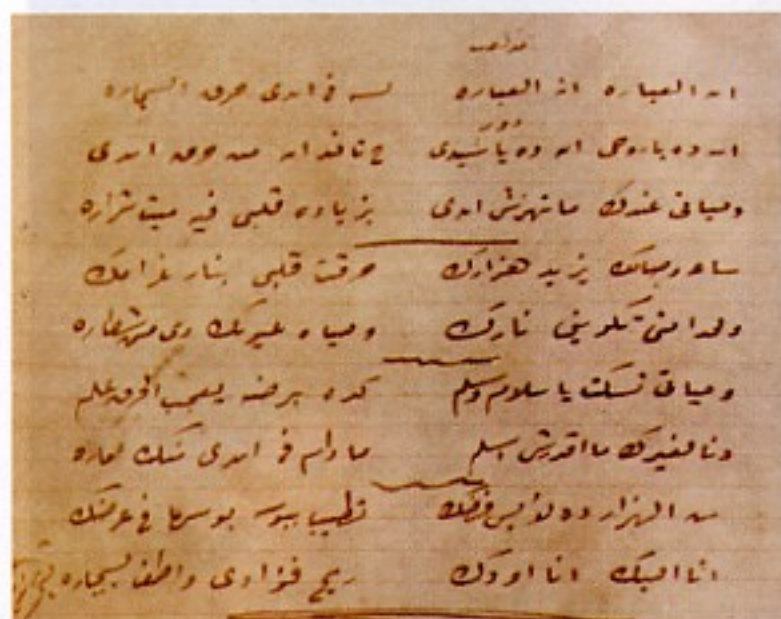


سید درویش مع اثنين من اصداقائه

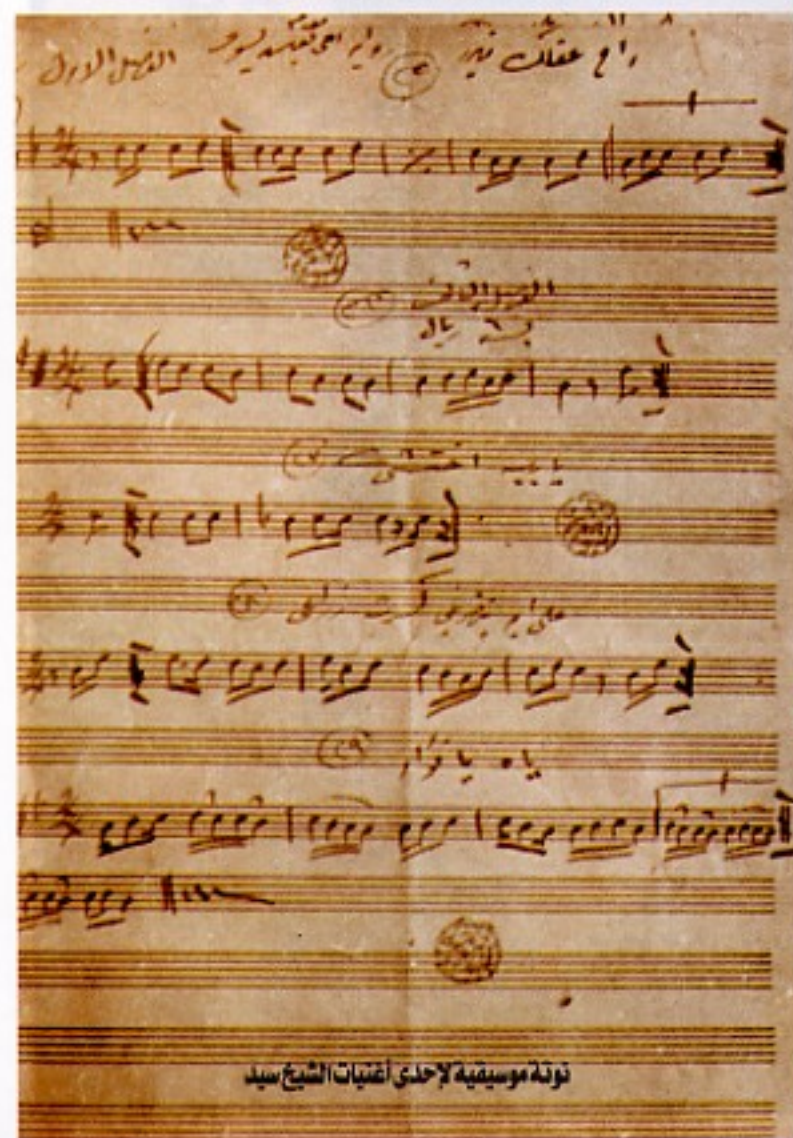




## فوتوغرافيا



إليه العبارة... أغنية بخط سيد درويش







في هذه الحجرة يوجد تراث سيد درويش الموسيقى



ساعة جائط - تخص سيد درويش

١٥٥ / تراث الموسيقى / يوليو ٢٠٠٣



عود سيد درويش











## فوتوغرافيا





في كتابه «صوت الثورة .. سيد درويش» أول كتاب يتناول حياة الشيخ سيد درويش منذ لحظة ولادته للحياة حتى لحظات وفاته الأخيرة أشار مؤلفه الباحث الأدبي والناقد الفني الأستاذ محمد محمود دوازة، إلى الإهمال والتجاهل الفظيعين، اللذين صاحبا وفاة سيد درويش، من الدولة في ذلك العهد، ومن صحف ذلك الزمن، ومن الشعراء الكبار في عصره حيث لم تقم الدولة بتشجيع جنازته رسمياً، بما يليق به كثروة قومية ولم تمن الصحف إعلانياً وتلويزياً بالكلية عن عبقرية الموسيقى بالتحليل والدراسات، والتعبير عن الخسارة الفادحة، التي خسرها فن الموسيقى، بوفاته في سن مبكرة، حتى الشعراء وفي طليعتهم شوقي وحافظ الذين ما إن يقع حادث في آخر الدنيا، أو يموت عظيم، إلا ويهرعون إليه، بقصائدهم، راثين، ومتباكين، وممجدين. على أن المؤلف، استطاع بالبحث والتنقيب والمدايرة، أن يكشف أربع قصائد كتبت خصيصاً في الذكرى الثانية عشرة لوفاة الموسيقى المجدد الشيخ سيد درويش وهي للقصائد التي ختم بها صفحات الكتاب، الذي ظل معلوماً من النشر في عهد الملكية، حتى قامت ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ فأفرجت عنه، وصدر في أعقاب قيام الثورة.

والقصائد الأربع من نظم: عباس محمود العقاد، وأحمد شوقي، وأحمد رامى، ومختار الركيل.

وفي هذا العدد الخاص عن سيد درويش، اخترنا قصيدة أحمد رامى الذي توافق ذكره هذه الأيام، إحياءً لذكراهما معاً، وتعبيراً عن حميمية العلاقة بين الشعر، والموسيقى، والغناء.

## فى ذكرى سيد درويش

جـئـنـت أشكو اليك ما يبكي  
وأحـنو على فؤادي العزير  
بعد انطفاء تلك العيون  
أغـزود مـعـي على رواح السنين  
لحنه في القلوب بث الشجون  
بين الأسس .. وبين العنين  
بين المنى .. وبين الظنون  
شجى بغيره من أنين  
مستحب الترنيم حلو الرنين  
وشكواه من نواح الفصون  
أبقيت في العيش من هوى أوقنون  
منال الفتى المدله المفتون  
والأماني جاليات المنون  
إلا رسمتها في الشجون  
فاستعدي عليه بإدارات الجفون  
لحبيب في الود غيير أمين  
ومعان وضعتها في اللحنون  
في عين ساهم محزون  
وأبين الغناء عند السكون  
ينجلون انحدار ماء العيون  
وروى من القدرار مكنين

يا فـقـيد الغناء والتلحين  
فاتني أن أسير في موكب اللحن  
وأرى النظرة الأخيرة من وجهك  
ثم أسقى ثراك دمعي وما  
مبسم غاب في التراب وأبقى  
يتغنى به أخوذه في نجواه  
يتأسى به أخوه الهم في بلواه  
نغم سار في الدماء فما غنى  
وجرى من فم الطيب عة لحننا  
من خير الفيلير ترجيعه العذب  
يا فـقـيد الشباب عشت فما  
بهرتك الدنيا فنلت من الحسن  
وسبتك المنى فما سمعت فيها  
لم تدع صورة تمر الخاطر  
والها أشقته ضنى الوجد  
ووفيا ضحى بكل عزيز  
صور صفتها غناء شجيا  
فاذا العود ناطق بلسان الدمع  
يا نجي الأحباب أين ليالك  
ترسل الصوت عاليان نبرات  
في نظام من الجمال بديع



لأستاذ  
أحمد رامى

\*\*\*\*\*

فـإذا بي أبكيك في تأبينى  
عن الدار والأسس يطوئنى  
وأسقى ذكراك فيض شئونى

كم تمنيت أن تغنى شعري  
حال ما بيننا القضاء ففريت  
ومضت بي الأيام أهضوا إلى اللقييا

نظمت هذه القصيدة بمناسبة الذكرى الثانية عشرة لوفاة الموسيقى المجدد الشيخ سيد درويش



## الفهرس

### يكتبون عنه الآن

- ٧ - عصر سيد درويش ..... أ.د. يوتان لببيب رزق  
١٢ - مصطلحية سيد درويش الموسيقية ..... فرج العنقري  
٢٠ - جدل المعنى في موسيقى سيد درويش ..... د. محمد هليل  
٢٦ - الشيخ سيد درويش وبعض تجديداته ..... سليم سحاب  
٢٨ - سيد درويش فنان الشعب ..... أ.د. زين نصار  
٣٤ - المدرسة التعبيرية في الغناء العربي ..... أ.د. : ماجدة عبد السميع  
٣٨ - سيد درويش بين الحقائق والمغالاة ..... د. محيى الدين عاصم  
٤٢ - سيد درويش ودوره في المسرح الغنائى ..... د. خيرية جميل  
٤٧ - فولكلور سيد درويش ..... جمال عبد الحى

### كتابات في زمانه

- ٥٤ - سيد درويش ..... عباس العقاد  
٥٧ - سيد درويش ملحن الثورة الخالد ..... مدحت عاصم  
٥٨ - سيد درويش وأزمة الطوائف الحرفية ..... أمين عز الدين  
٦٤ - سيد درويش الفنان الزاهد ..... جديع خيرى  
٦٦ - سيد درويش ..... محمود كامل  
٦٧ - سيد درويش ..... فكري بطرس  
٦٨ - سيد درويش البحر ..... عبد الحميد توفيق زكى  
٧٠ - سرفيوع سيد درويش ..... زكريا أحمد

### في عيون أجنبية

- ٧٢ - سيد درويش برؤية أرمنية ..... هاج أفاكيان  
٧٨ - سيد درويش فنان الشرق العربى ..... مارينا هوفها نيسيان  
٨١ - سيد درويش ..... إيزابيللا بوليان

### من مسرحياته

- ٨٦ - العشرة الطيبة ..... أ.د. إيزيس فتح الله  
٩٣ - العشرة الطيبة ..... فؤاد دارة  
٩٦ - شهو زاد على مسرح الماجستيك ..... محمد علي حماد  
١٠٠ - شهو زاد ظاهرة فنية مباركة ..... إبراهيم رمزى  
١٠٢ - شهر زاد ..... عبد القادر حميدة  
١٠٦ - البروكة في التياترو أوبرا كوميك ..... أندراوس حنا  
١١٣ - بروكة سيد درويش تحتاج إلى باروكة ..... أحمد عبد الحميد

### هكذا يرونه الآن

- ١١٨ - رجل مسكون بالموسيقى ..... إبراهيم الحسينى  
١١٩ - مايسترو مسيرة التطوير ..... أمجد مصطفى  
١٢٠ - تحقيق عن زمن سيد درويش ..... حاتم جمال الدين  
١٢٢ - سألنا المنتجين ..... محمد رمضان  
١٢٤ - سألنا المخرجين ..... حسين بهجت  
١٢٦ - أغاني سيد درويش الوطنية ..... دينا وادى  
١٢٨ - حسن سيد درويش في آخر حوار ..... محمد ظريف  
١٣٠ - وفاة سيد درويش في مرآة الصحافة المصرية ..... أ.د. مرعى مذكور  
١٣٢ - حوار مع ياسر عبد الرحمن ..... محمد منير المعداوى

### في عيون عائلته

- ١٣٤ - سيد درويش في بيته ..... حسن درويش  
١٣٧ - الدراما التصويرية في موسيقى سيد درويش ..... د.م. حسن محمد البحر درويش  
١٤٣ - حوار مع : إيمان البحر درويش ..... محمد ظريف

### فوتوغرافيا

- ١٤٦ - مجموعة من الصور النادرة لفنان الشعب سيد درويش  
١٥٩ - في ذكرى سيد درويش ..... شعر : أحمد رامى





شخصیات عاصرت  
فتان الشعب  
سید درویش

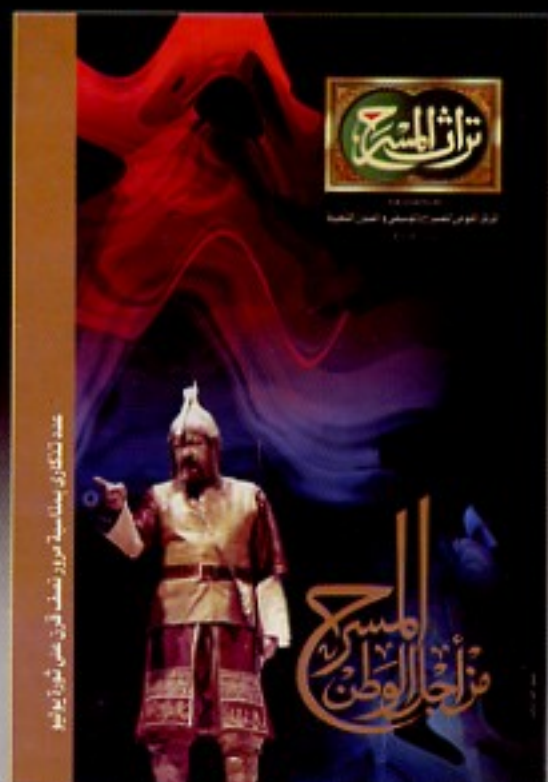
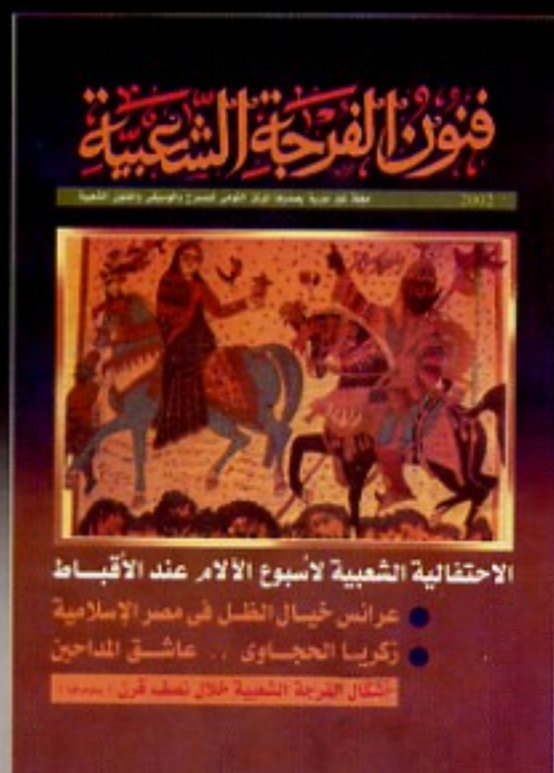
۱۸۹۲ - ۱۹۲۳





وزارة الثقافة  
المركز القومي للمسرح  
والمؤلفين والفنون الشعبية

## من إصداراتنا



## سلسلة روائع المسرح العالمي

